

南京大学戏剧影视研究丛书

南大戏剧论丛

南京大学戏剧影视研究所 编

中华书局



责任编辑：刘胜利

封面设计：丰 雷

南大戏剧论丛

南京大学戏剧影视研究丛书



ISBN 7-101-04629-0



9 787101 046298 >

定价：28.00 元

南京大学戏剧影视研究丛书

南大戏剧论丛

南京大学戏剧影视研究所 编

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛/南京大学戏剧影视研究所编. - 北京:
中华书局, 2005

(南京大学戏剧影视研究丛书)

ISBN 7-101-04629-0

I. 戏… II. 南… III. 戏剧-文集 IV. J8-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 049876 号



丛 书 名 南京大学戏剧影视研究丛书

编 者 南京大学戏剧影视研究所

责任编辑 刘胜利

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂

版 次 2005 年 6 月北京第 1 版
2005 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880×1230 毫米 1/32
印张 12¼ 字数 295 千字

印 数 1-1500 册

国际书号 ISBN 7-101-04629-0/I·611

定 价 28.00 元

总 序

董 健

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版,也不追求什么完整的“体系”,只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩,喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔,而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它,那么我们至少应在它的某一层面刻上自己的意念,不管这意念的符号是长留,还是旋即被人抹去。

这套丛书始于20世纪90年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是编入丛书出版的,有的则因项目来源不同,未打丛书的“旗号”。可喜的是,这些古塔印痕不仅未被抹去,还得到了同行的好评,这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士点(1978年始)和博士点(1984年始);这里有江苏省人民政府

批准设立的重点学科(1995年);这里每年都接受国家、部委和省的科研项目。20多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位,走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在20世纪20年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是黉宇之下,始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匋、吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍,著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓著,以其生动的艺术实践给我们的“经院”吹进一股清新的空气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与董健教授的主持下,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册的《中国新文学大系(1937~1949)·戏剧卷》的出版,一部四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勋副教授等,在继续加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新界开拓之际,旧有“领地”亦有传人,俞为民、周维培教授以及苗怀明、解玉峰两位博士,在古典戏曲研究上的显著成绩,如《中国昆剧大辞典》、《曲谱研究》

等,已经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还是现代话剧,仍作为重镇被占领着,而且一种新的研究风气正在这里兴起,这就是:中西融合、古今沟通,更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下,物欲横流,学风日下,精神萎缩,大学失魂,认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上,处境十分艰难。但我们坚信,上帝不会嘲笑我们的思索,面对政治市侩和经济市侩的嘲笑,我们则不屑一顾。绕开真理便有一条通向“乐园”之路;要与真理拥抱,等待你的便是“地狱”之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道理的。自从电影、电视剧出现之后,便有把这两种新的艺术形式与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏剧“离婚”。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺术看作是挑战者。其实,尽管儿子的性格、相貌均与母亲不同,但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧,都离不开“演”与“观”这些基本要素,说到底都不过是戏剧这一古老艺术在新技术条件下的新变种,它们不可能完全丢掉自己祖先的血脉和灵魂。戏剧是什么?历来定义纷纭,支持这些定义的有“模仿说”、“游戏说”、“意志表现说”等等。归根结底,人类发明戏剧这种东西,无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的“观”与“演”的场景,借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验,从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己,从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式,这是一种体现着人类“自由狂欢”的精神并有益于身心健康的游戏。电影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外,并没有从根本上扬弃戏剧的本质,尽管这些新的手段开辟了艺术表现的新天地,给人们提供了新的艺术享受和娱乐方式。电影也罢,电视剧也罢,仍然

是戏剧,或者说,仍然是对人生进行“戏剧表达”的一种形式,岂能将它们割裂和对立?第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁·艾思林(Martin Esslin)。他在《戏剧剖析》(An Anatomy of Drama)一书中指出:

有一个极为重要的基本事实必须强调,因为这个事实虽然显而易见,却一直遭到忽视,特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是,戏剧(舞台剧)在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式,而且是比较次要的一种形式;而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧,不论在技术方面可能有多么不同,但基本上仍是戏剧,遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所产生的感受和领悟的心理学的基本原则。^①

这样看来,对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很必要的吗?此外,现在许多作家既写小说、戏剧,又写电影、电视剧,难道能对这样的作家进行分割吗?现在有人提出“大戏剧”的说法,显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴,进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上,我们十分钦佩大胆怀疑、大胆探索的勇气,但又深感应以严谨求实为本,力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术思维,曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的

① 《戏剧剖析》(罗婉华译)第4页,中国戏剧出版社1981年版。

种种“新潮”亦漏洞百出，难以使人认同。现在大学里开电影、电视的课很时髦，不少老师其实既无实践，也无理论，但他们把电影、电视的“理论”讲得很“玄”，极力主张把这种新艺术与传统的文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是“新潮”，就越能摘掉其外行的帽子。其实，还是那些老老实实地从文学性、戏剧性切入研究和教学的人，走的路子比较稳健、扎实。须知，越是将剧、影、视综合研究，越能加深对其各自特点的认识和把握；反之，封闭于自身谈“特点”，就越讲越糊涂。理论上的创新是艰难而痛苦的，文字游戏的娱乐将误己误人。20世纪的文化思潮和文化研究，在自然科学新发现的爆炸声的刺激下，形成了一个“大逃亡”的总趋势——纷纷从先辈哲人多年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭出，各领一时之风骚。但从总体上说，在这个世纪里，人文学科的革新远没有自然学科来得坚实、有力，远没有与后者的革新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与虚无主义交织在一起；解构的痛快压过了建构的艰辛。当“大逃亡”的声浪波及中国时，在这样一个未经以科学、民主、人道为内涵的“启蒙运动”洗礼的国度里，得到的回应往往是浮躁和混乱。由于缺乏理性，一统就死，一放就乱，不是禁欲，便是纵欲。于是，在中与西、古与今的文化冲撞中，我们常常缺乏鉴别和选择的能力；于是，东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文化拙劣现象时有发生。当代中国许多社会文化现象的最大特征是虚假，文化产品的最大通病是平庸。这种文化氛围时时提醒着我们：即使前进半步，也要付出十步的努力；宁愿说错了再改过来，也决不说自己不相信的话，更不要说那些无根之言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期，对于学术研究正深深感到“过去已经过去，将来还未到来”、“旧神已死，新神未生”的寂寞与

苦闷。只有在学术探讨的艰辛劳动中，这寂寞与苦闷之感才会得到解脱。也许，我们多年的研究和写作并没有什么“用”，在实用主义的市侩们看来可怜亦复可笑。但是，既然我们当上了吃文字饭的知识分子，除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦地写之外，还能干什么呢？

1995年5月20日初稿，2003年12月28日修改
于南京大学戏剧影视研究所

·

目 录

吴中昆曲发展史考论	吴新雷 1
论吴梅曲学研究的杰出成就	
——纪念曲学大师吴梅先生诞辰 120 周年	吴新雷 13
昆山腔的改革与南曲曲体的变异	俞为民 35
明代戏曲文人化的两个方面	
——重评汤沈之争	俞为民 62
从文学的、平面的到文化的、立体的	
——20 世纪 80 年代以来中国戏曲研究方法	
变革之探讨	苗怀明 81
民间的力量	
——从《乡村戏曲表演与中国现代民众》	
说起	苗怀明 96
元曲杂剧“题目正名”推考	解玉峰 105
20 世纪中国戏剧:脸谱的消解与重构	董 健 143
论中国当代戏剧中的反现代倾向	董 健 163
余上沅剧作简论	顾文勋 174
关于民众戏剧社的若干说法的辨正	顾文勋 195
试论戏剧文体	陆 炜 214
虚构的限度	陆 炜 233
关于历史剧问题的三点追问	吕效平 251

目 录

戏剧的“音律焦虑”与“时空焦虑”

——从“汤沈之争”和《熙德》之争看

中、欧戏剧的不同质	吕效平 265
论中国话剧与民族戏曲传统	胡星亮 285
论“第四种剧本”	胡星亮 305
20 世纪中国问题剧的艺术审视	周安华 320
论当代中国戏剧的电影化倾向	周安华 334
演剧职业化运动与话剧舞台艺术的整体化	马俊山 350
从梁公仰的身份看话剧国家认同的歧义性	马俊山 372

吴中昆曲发展史考论

吴新雷

吴中是古代姑苏的别称,明清以来指苏州府(吴郡),包括郡城(吴县、长洲、元和同城分治)及所辖昆山、太仓、常熟、吴江等地。作为吴中文化的结晶,昆曲发源于元朝末年的昆山地区,起初称为昆山腔,属于南曲戏文五大声腔之一。至明代正德、嘉靖年间,戏曲音乐家魏良辅对昆山腔进行了改革,他兼采北曲杂剧的曲调,融合南北曲的优点,创为新声。雷琳《渔矶漫钞》“昆曲”条记载:“昆有魏良辅者,造曲律,世所谓昆山腔者,自良辅始。而梁伯龙独得其传,著《浣纱》传奇,梨园子弟喜歌之。”此后的昆腔剧本,均为南北曲曲牌联套的体式,又称传奇曲本。昆曲的概念不仅指声腔,而且也指剧本并包括演出,成了剧种的名称。长期以来,出现了昆腔、昆曲、昆剧三个名称并用并存的同义局面。本文试就吴中昆曲发展史的三大课题,探讨、论述如下。

一、四方歌者皆宗吴门

昆腔发源于昆山地区是有其社会生活基础和历史经济因素的。唐宋以来,昆山本地已流行着各种歌舞伎艺,南宋龚明

之《中吴纪闻》说：“昆山县西二十里，有村曰绰墩，故老相传，此黄幡绰之墓，至今村人皆善滑稽及能作三反语。”宋理宗时编刊的《玉峰志》记载，乡民以“伎乐”送神，才艺出众。魏良辅在《南词引正》中考证，指出昆山腔形成于元朝末年，乃黄幡绰的流风余韵，并确认元末住在昆山南门外千墩的顾坚是昆山腔的创始人。与顾坚交好的顾瑛，家住昆山西郊的玉山草堂，使声伎传唱南北曲，蔚然成风。再说元代昆山商业经济的发达，也是促使昆山腔形成的主要原因。当时昆山的浏河口（娄江东入长江处），是进行国际贸易的海运中心，建有海运仓，称为“六国码头”。由于海外通商的激发，浏河镇成了“东南大埠”。明初郑和七次下西洋，都是由此出海的。这造成了昆山地区工商交流的便捷，昆山腔便在元末明初风行起来。魏良辅住太仓南关革新昆腔，李开先《词谑》称其为太仓人，但因太仓本属昆山，所以沈宠绥《弦索辨讹》称他为昆山人。明孝宗弘治十年（1497），划出昆山县东境分建太仓州，昆山才与太仓分界，商业重地转向吴中郡城，昆曲的大本营也就自然而然地移到苏州府城，从行政区的大概念来讲，吴郡（苏州府）包孕昆山太仓，所以明清以来昆曲活动以苏州为中心，向四方传播。

据周元晔《泾林续记》披露，明太祖洪武六年（1373），朱元璋在南京召见昆山老寿星周寿谊问道：“闻昆山腔甚嘉，尔亦能讴否！”足见元末明初，昆山腔的名声已经传扬开来。当时钱塘（杭州）人瞿祐（1341～1427）在【一萼红】《西厢待月》歌词中说：“艳曲新腔，至今唱满吴娃。”可知这种新的戏曲声腔已在吴中民歌小调的基础上孕育出来了。及至明代嘉靖年间，魏良辅对它的声律和唱法进行了革新，以笛、箫、笙、琶作为伴奏乐器，发展为一种细腻优雅的水磨腔。

徐渭写于嘉靖三十八年（1559）的《南词叙录》记载：

唯昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔（海盐

腔、余姚腔、弋阳腔)之上,听之最足荡人。

这指出昆山腔开始只流行于“吴中”,但其声调之美听,已超过南戏其他声腔。因此,当时就把昆腔演员称为“吴优”、“吴娃”、“吴儿”。由于吴地的语音柔和动人,称为“吴依软语”。其声歌悠扬清细,所以又把昆曲称为“吴腔”、“吴歙”、“吴音”、“吴歌”、“吴骚”、“吴趋”,或直接称为“苏腔”或“苏州戏”。外地成立昆班时,演员大多从苏州找来。明人范濂《云间据目抄》卷二记载:“近年上海潘方伯从吴门购戏子,颇雅丽,而华亭顾正心、陈太廷续之。松人(松江人)又争尚苏州戏,故苏人鬻身学戏者甚众。”这是明神宗万历年间的记事,当时昆曲已经以苏州为中心,首先流传到三吴地区。明万历三十八年(1610)王骥德在《曲律》卷二《论腔调》中说:“昆山之派,以太仓魏良辅为祖,今自苏州而太仓、松江,以及浙江杭、嘉、湖,声各小变,腔调略同。”潘之恒在《亘史·叙曲》中也说:“长洲(今苏州市)、昆山、太仓,中原音也,名曰昆腔。以长洲、太仓皆昆所分而旁出者。无锡媚而繁,吴江柔而媚,上海劲而疏。”这说明苏州、昆山、太仓的昆腔是原创声腔,而传到无锡、吴江和上海以后已“声各小变”。自明代后期至清代前期,吴中的昆曲向西经常州、南京传到安徽、河南和山西,向北经扬州沿运河传到山东、河北至北京,向南经浙江、江西传到湖南、广东、云南至四川。昆曲的演唱本来是以吴语的语音为载体的,但流传到各地后,便与当地的方言和民间曲调相结合,在艺术风格上衍变出各种不同的昆曲支派,除了以江苏、上海、杭州一带的南昆为正统外,又有北昆、京昆、湘昆、甬昆、永昆、金昆、徽昆、晋昆、滇昆、川昆等流脉。但饮水思源,各地的昆班都以苏昆为正宗,都要引进苏州的曲师作为教习,因此形成了“四方歌者皆宗吴门”的局面^①。

^① 陆萼庭《昆剧演出史稿》第44页,上海文艺出版社1980年版。

明末徐树丕在《识小录》卷四《梁姬传》中说：

吴中曲调起魏氏良辅，隆、万间精妙益出，四方歌曲，必宗吴门，不惜千里重赏致之，以教其伶伎，然终不及吴人远甚。

这强调吴中(苏州)是昆曲演艺人才最核心的发祥地，外省的昆班必须以苏伶为榜样，而且他们即使向苏班学习，也永远赶不上吴中演员的水平。

二、剧作流派

魏良辅创新昆曲时，昆山的剧作家梁辰鱼与之配合，取材西施故事谱写了《浣纱记》传奇，以魏氏新声演唱于舞台上，获得了广大观众的欢迎。明清之际，昆曲传播到全国各地，压倒其他声腔而独霸剧坛，成了全国性的剧种。在文学剧本方面，各地都涌现了一大批昆剧作家。而吴中剧作家的成就，始终居于领先地位。如昆山人郑若庸的《玉玦记》等，太仓人吴伟业的《秣陵春》等，常熟人徐复祚的《红梨记》、丘园的《虎囊弹》等，吴江人沈璟的《义侠记》、顾大典的《青衫记》、沈自晋的《望湖亭》等，吴县人袁于令的《西楼记》、李玉的《清忠谱》、朱素臣的《十五贯》等，长洲张凤翼的《红拂记》、许自昌的《水浒记》、尤侗的《钧天乐》等等。

由于吴中昆曲作家和作品的兴盛，在相互竞争中还出现了不同风格的艺术流派。吴梅在《中国戏曲概论》中论传奇家数说：“有明曲家，作者至多，而条别家数，实不出吴江、临川、昆山三家。唯昆山一席，不尚文字，伯龙好游，家居绝少，吴中绝艺，仅在歌伶，斯由太仓传宗，故工艺独冠一世。中秋虎阜，斗韵流芳。传至清初，斯风未泯。亦足见一时之好尚，不独关于吴下掌故也。”这里所论明代传奇三大派，竟有两派出于吴中。昆山

派以梁辰鱼为首,吴江派以沈璟为盟主,在明清传奇史上都具有显要的地位。

梁辰鱼(1519~1591),字伯龙,苏州府昆山县人。以贡士为太学生,而无意于科举功名;性豪爽,好交游。他精研戏曲音乐,曾参与魏良辅的昆腔革新运动,所作《浣纱记》传奇是把魏良辅革新后的昆曲搬上舞台的第一部作品,为昆曲的发展提供了良好的文学基础,完成了昆曲音乐与传奇文学的结合。吴伟业《琵琶行》诗中说:“里人度曲魏良辅,高士填词梁伯龙。”故而产生了“吴阊白面游冶儿,争唱梁郎雪艳词”(《静志居诗话》卷十四)的轰动效应。更为引人注目的,梁辰鱼自己就是传唱昆曲的高手,而且还能亲自教唱。《剧说》卷二引《蜗亭杂订》记载:“歌儿舞女,不见伯龙,自以为不祥也。其教人度曲、设大案,西向坐,序列左右,递传迭和,所作《浣纱记》至传海外。”所以吴梅论昆山派“不尚文字”,“仅在歌伶”,是指这一群体的主要贡献在于昆曲音乐、昆曲演唱的革新和推广,从而造成了“虎丘中秋曲会”这种与吴中民风习俗相结合的群众性唱曲活动。至于昆山派的剧作家,除梁辰鱼以外,还有顾允默、顾懋宏兄弟,传奇作品有《五鼎记》、《椒觞记》。^① 昆山派的特点是讲究修辞调音,开启了明代戏曲创作中骈绮派的先声。

沈璟(1553~1610),字伯英,别号词隐,苏州府吴江县人。明神宗万历二年(1574)考取进士,官吏部验封司员外郎,升任光禄寺丞。万历十七年(1589)辞官归里,在吴江家居30年,专门培养了一个家庭昆班,精心研究昆曲的格律。王骥德《曲律》卷四说他“生平故有词癖,每客至,谈及声律,辄娓娓剖析,终日不置。”他编纂了《南九宫十三调曲谱》,给曲家直接指示规范,又有《唱曲当知》和《正吴编》等论著,并创作了《属玉堂》传奇17部,如《红蕖记》、《埋剑记》、《坠钗

^① 丁波《昆山派叙论》,《艺术百家》,1991(4)。

记》、《博笑记》等。现今昆剧舞台上常演的《打虎游街》，就是他所作《义侠记》中的一折。

沈璟自己也擅长唱曲，所以他的声律论包括作曲和唱曲两个方面。他是一个有意识的理论宣传家，所以有好多直接跟从的朋友和门徒，声势很盛，形成了强大的吴江派（或称格律派），除了吴中本地区的顾大典、沈自晋、冯梦龙、袁于令外，还有一批浙江人向他学习。当时江西临川人汤显祖创作的《牡丹亭》声誉鹊起，吴江派曲家认为它不合昆曲的格律，纷纷加以改订，如沈璟亲自下手改为《同梦记》、冯梦龙改为《风流梦》，其他吕玉绳、徐日曦（硕园居士）、臧懋循等也都有改订本，汤显祖为此大为不满，引发了戏曲史上临川派与吴江派的大论争。王骥德在《曲律》卷曲《杂论》中评论说：“临川之于吴江，故自冰炭。吴江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫锋殊拙；临川尚趣，直是横行，组织之工，几与天孙争巧，而屈曲聱牙，多令歌者齟舌。吴江尝谓‘宁协律而不工，读之不成句，而讴之始协，是为中之巧。’曾为临川改易《还魂》字句之不协者，吕吏部玉绳以致临川，临川不悻，复书吏部曰：‘彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。’其志趣不同如此。”汤、沈在理论上壁垒分明，各不相让。其实，他俩的主张都不免趋于极端，沈璟过分强调音韵格律，汤显祖过分强调曲情文采。经过一番争执以后，大家总结创作经验，认识到“两者固合则并美，离则两伤。”于是后起的作家便都走着“以临川之笔协吴江之律”（语出吴梅《中国戏曲概论》）的创作道路，在明末清初的剧坛上形成了两派合流的局面，出现了以李玉为首的苏州派创作群体，推动了昆曲剧作的健康发展。

“苏州派”是中国戏曲史研究中提出来的新名称^①，或称吴县派，或称吴门曲派，或称苏州作家群。这批剧作家有李玉、朱

^① 见拙著《中国戏曲史论》第141、175页，江苏教育出版社1996年版。

佐朝、朱素臣(雥)、毕万后、叶雉斐、张大复(彝宣)、朱云从、薛既扬、盛际时、陈二白、陈子玉、过孟起、盛国琦等。他们都是明末清初苏州府城吴县或长洲县人,都是没有功名专为昆曲戏班编剧的市民作家。他们共同的特点是“既富才情又娴音律”,其剧作适合昆班的搬演,创作内容贴近生活,切中时弊,具有现实主义创作精神。他们的艺术风格相同,在明清之际的戏曲界形成了别树一帜的创作流派。

苏州派的代表作家是李玉(约 1591~1671),字玄玉,吴县人,住在苏州西城,“平生奉佛”(吴梅《北词广正谱题记》),所居名为一笠庵,一生共创作了 42 种传奇,其中“一人永占”(《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》)和《麒麟阁》作于明末。《清忠谱》刻印于清初顺治年间,内容演明熹宗天启年间东林党人和市民群众反抗魏阉集团的火热斗争,歌颂了轰轰烈烈的市民运动。昆班演出时题名为《五人义》,场面壮烈,寓意深刻,在思想性和艺术性两方面都达到了相当的高度。

朱佐朝和朱素臣是兄弟,吴县人。佐朝字良卿,曾和李玉合作了《一品爵》、《埋轮亭》两本传奇。他也是多产作家,一生作有传奇 35 部,代表作《渔家乐》,是昆曲舞台上流行的剧目,如《藏舟》和《相梁刺梁》等折子戏,至今仍演唱不衰。朱素臣名雥,顺治年间曾协助李玉校订《北词广正谱》;康熙二十九年(1690),又和李书云合编《音韵须知》。他作有“茆庵传奇”19 种,其中以《十五贯》最为著名。

李玉的另一好友是张大复,字心期,一作名彝宣字星其,出身贫苦,住在吴县阊门外寒山寺,乃自号寒山子,一生作有传奇 28 种,代表作《天下乐·钟馗嫁妹》,在剧场中始终流行。

康保成在《苏州剧派研究》(花城出版社 1993 年出版)中专论《苏州派主将》和《苏州派的阵容》,郭英德在《明清传奇史》(江苏古籍出版社 1999 年出版)中也论述了《李玉和苏州派》。总之,以李玉为首的苏州派作家在题材方面能一反才子佳人的

俗套,从当时当地的社会现实中取材,积极体现人民群众的思想感情和爱憎观念,并能结合舞台实际来进行创作,为昆曲的发展辟示了正确的方向。苏州派的出现,标志着吴中昆曲的兴盛达到了高峰。

三、演剧与班社活动

苏州既然是昆曲的大本营,昆曲班社的演唱活动当然也就最为繁兴。明万历十四年(1586)五月,上海潘允端在《玉华堂日记》中称赞说:“吴门梨园,众皆称美。”陆文衡《菑庵随笔》卷四又记苏州城乡“每至四五月间,高搭台厂迎神演剧,必妙选梨园,聚观者通国若狂”。万历年间苏城的职业昆班有“瑞霞班”和“吴徽州班”,而官僚办的家庭昆班以“申时行家班”、“范长白家班”和“徐仲元家班”最为著名,称为“苏州上三班”(《曲海总目提要》卷十三),申班的看家戏是演《鲛绡记》,范班的看家戏是演《祝发记》。此外还有长洲许自昌家班、吴县项楚东家班、常熟钱岱家班、吴江顾大典家班、昆山谭公亮家班、太仓王锡爵家班等。而且还涌现了演剧名伶罗鸣九(老旦)、罗兰姐(小旦)、张三(旦角)、周铁墩(白净兼老生)等演剧人才。

清代康熙、乾隆年间,苏州的昆班趋于极盛,班社林立。据王载扬《书陈优事》记康熙年间的梨园情况说:“时郡城之优部以千计,最著者唯寒香、凝碧、妙观、雅存诸部。衣冠宴集,非此诸部勿观也。”(焦循《剧说》卷六引)这说明当时苏城的昆班达到千数,而以寒香、凝碧、妙观、雅存为“吴中四大名班”。康熙三十八年(1699),玄烨第三次南巡抵苏时,苏州织造李煦“以寒香、妙观诸部承应行宫,甚见嘉奖。每部中各选二三人,供奉内廷”,玄烨看中了寒香班的净角陈明智,“特充首选”。

雍正、乾隆年间,苏州织造海保为承应官差创办了“织造部堂海府内班”,班名见载于苏州老郎庙于乾隆元年(1736)七月

勒石的《感恩碑记》，碑上还刻有该班优伶梁绍芳、曹晋臣等 35 人的名单。关于老郎庙的性质，清代吴县人顾禄的《清嘉录》卷七记载：“老郎庙，梨园总局也。凡隶乐籍者，必先署名于老郎庙，庙属织造府所辖，以南府供奉需人，必由织造府选取故也。”原来，清宫“南府”的昆曲演员和戏衣，规定是由苏州织造府选拔、进献的，而老郎庙就是昆班艺人聚会的梨园公所。为了修葺老郎庙，全国各地的昆班及艺人都纷纷捐助银钱，在《历年捐款花名碑》上留下了记录。^①自乾隆四十五年（1780）七月起到四十六年五月止，先后捐款题名的苏州职业昆班多达 43 个，乾隆五十二年捐款题名的又有 3 个，共计 46 个苏班，如永秀班、瞻云班、龙秀班、小红班、迎福班、小院班等等。如此众多的昆班活跃在城乡之间，显示了昆曲在吴中有深厚的群众基础。关于这方面的社会演剧情况，嘉庆、道光间人袁学澜在《吴郡岁华纪丽》卷二《春台戏》中描述说：

苏州戏班名天下，乾隆辛丑（指乾隆四十六年），
浒关樵使者进呈古今杂剧传奇，计一千八十一一种。郡
人叶广平精音律，为《纳书楹曲谱》，宫商无谬误。承
平日久，乡民假报赛名，相习征歌舞。值春和景明，里
豪市侠搭台旷野，醮钱演剧，男妇聚观。众人熙熙，如
登春台，俗谓之春台戏。抬神款待，以祈农祥。台用
芦苇蔽风日，谓之草台。其班之上者，为城中班。来
安庆者，为徽班，来江、震别处者，为江湖班。最有名
者，为昆腔。^②

足见苏州乡村草台戏也盛唱昆腔，而且农民们特别推崇苏州城

① 刘念兹《戏曲文物丛考》第 114～129 页，中国戏剧出版社 1996 年版。

② 袁学澜《吴郡岁华纪丽》第 74 页，江苏古籍出版社 1998 年版。

里的昆班。当时苏城最负盛名的是“集成班”，又名“集秀班”。据龚自珍《书金伶》记载，乾隆四十九年（1784），苏州织造和扬州盐使为了迎接乾隆皇帝第六次南巡，并贺皇上 60 大寿，依照名伶金德辉（吴县人）的建议，从“苏、杭、扬三郡数百部”昆班中精选优秀演员和乐师（优化组合），临时组成接驾演戏的班子。接驾以后，常驻苏州为城乡观众演出。

乾隆、嘉庆以后，由于花部地方戏的兴起，雅部昆曲便日趋衰落。但在道、咸、同、光之世，苏州仍有洪福、大章、大雅、全福四大名班，清末民初还有高天小班、聚福和瀛凤诸班。为了适应观众不同层次的欣赏习俗，又有文班、武班之称，如《文全福》以演唱文戏著名，“武鸿福”以演武打戏闻名。再者，各班还有“坐城”与“江湖”之分，坐城班常年在苏州城区演出，江湖班则外出跑码头，到乡村集镇演出庙会戏或草台戏。如全福班跑江湖时有二条水路：一是由苏州开船前往青浦、松江、太仓、昆山、常熟等地，二是到太湖南面的吴兴（湖州）、嘉兴、杭州等地。^①而瀛凤班跑码头专向浒墅关西北走，沿水路到无锡、江阴、常州、宜兴、溧阳一带乡镇间演出。据张林雨《昆腔入晋考》查证，“江南鸿福班”和“全福班”还曾多次远征山西，促进了“晋昆”的发展。最珍贵的发现是在山西洪洞县上张村的古戏台上，竟有“道光七年天下驰名江南全福班在此”的题壁文字^②，可见吴中昆班活跃的生命力，真是令人啧啧称奇了。

咸丰十年（1860），太平天国革命军攻下苏州，四大昆班中 100 多名艺人避往上海。同治元年（1862）春，苏州的太平天国忠王府建戏班戏台，聘请留在苏城的昆曲艺人做教习。据谢绥之《磷血丛抄》记载，忠王李秀成之子李静轩爱好昆戏，能自唱自演，“令忠府‘典采’张志全教习梨园一部，选童男女 120 人以

① 张允和《江湖上的奇妙船队——忆昆曲全福班》，《戏剧论丛》1982（1）。

② 张林雨《晋昆考》第 14 页，中国电影出版社 1997 年版。

习之,己亦学度昆曲。五月初五日,居然至忠府开台。静轩扮《絮阁》、《惊变》中唐元宗,颇为忠王许可。”至今忠府古戏台仍保存完好(在今苏州博物馆内),2000年4月举行“首届中国昆剧艺术节”时,曾由江苏省苏昆剧团在台上演出《钗钏记》。

昆曲的流行,历来有专业和业余两路大军。盖自明清以来,传承昆曲演唱艺术的人才,除了专业的戏班艺人外;另一支队伍便是业余的曲社曲友,这体现了昆曲发展的群众性。业余的曲友主要以清唱为主,如果兼能登场表现的,则称为“串客”。这些昆曲爱好者往往自发地形成大大小小的群体组织,称为曲局、曲社、曲集或曲会。而明清之际的“虎丘中秋曲会”便是吴中特有的社集活动,从明代万历年间一直持续到清代中叶,盛传不衰(张岱《虎丘中秋夜》、李渔《虎丘千人石上听曲》)。至嘉庆年间,“浒墅关曲友”又开辟了“凤凰台赛曲”的新局面(顾禄《桐桥倚棹录》)。道光十年(1830),苏州城内的曲友靳云卿、赵星斋发起,正式成立了“麋扬集”,这是苏州有史可查的第一个曲社。

经历清军镇压太平军的激烈战争以后,民生凋敝,职业昆班零落星散,难以为继,但吴中昆曲爱好者凝聚的社会力量却依然存在。他们组织各种业余的曲社,开展清唱和客串活动,为支持昆曲艺术的延续发展起了重要的作用。自晚清至民国年间,吴中主要的曲集苏州有“偃偃局”、“谐集”、“楔集”、“道和曲社”、“普乐团”、“幔亭女子曲社”、“吴社”、“正俗曲社”等,昆山有“东山社”、“玉山曲社”、“紫云曲社”、“景伦曲社”等,太仓有“定音局”、“凤鸣昆曲社”等,常熟有“虞福堂昆曲社”,吴县黄埭镇有“咏霓社”,吴江盛泽镇有“红梨曲社”和“吴猷集”等。另外,吴中民间(主要是在农村)还有一种半业余半职业的昆曲清音班,称为“堂名”,如苏州的“金玉堂”、“宝和堂”等,昆山的“吟雅堂”、“永和堂”等,太仓的“余庆堂”、“百忍堂”等,常熟的“合和堂”、“春和堂”等,吴县的“万和堂”、“九如堂”等,其中培养了一大批昆曲清唱和乐队伴奏人才,成了专业昆班和业余曲社的后

备队伍。

标志着业余曲友和专业艺人亲密合作的典型成果，是1921年8月苏州昆剧传习所的成立。该所由道和曲社的业余曲家张紫东、贝晋眉、徐镜清发起，得到吴梅、汪鼎丞、孙咏雪、李式安、潘振霄、吴粹伦、徐印若、叶柳村、陈冠三加盟，组成十二人的董事会，集资银洋千元，聘请硕果仅存的全福班专业名伶沈月泉、沈斌泉、吴义生、尤彩云等执教。从昆剧传习所出科的“传”字辈演员，解放后又培养了江苏、浙江、上海等地的南昆接班人，为昆曲的新发展作出了巨大贡献。

论吴梅曲学研究的杰出成就^①

——纪念曲学大师吴梅先生诞辰 120 周年

吴新雷

20 世纪开创中国戏曲史学科的奠基人，当推王国维和吴梅为双峰并峙的两位大家。王国维的贡献是在曲史考证方面，他在 1913 年写成的《宋元戏曲考》，开辟了戏曲史研究的新途径；但王氏不谈明清，不问演唱。而吴梅的贡献是从艺术学（综合艺术）的通识出发，对宋元明清戏曲进行全方位的贯通的探究。他“从戏曲本身研究作曲、唱曲、谱曲、校曲，并集印了很多古本戏曲，为中国文学史、戏曲史提供了极珍贵的资料”^②。吴梅对于明清以来昆曲的研讨，更是取得了当世独步的成绩。“他自己不仅能作、能谱，并且能吹、能唱、能演”^③，可说是昆曲的通才，是真正的昆曲专家。因此博得了“曲学大师”的美誉。

^① 本成果获得南京大学第五届中流文教学学术奖励金项目奖励（南大社科奖第 01001 号）。

^② 唐圭璋《回忆吴瞿安先生》，《雨花》1957 年 5 月号。

^③ 同上。

一、吴梅的生平及其曲学特点

吴梅(1884~1939),字瞿安(或作瞿安),又字灵鹫,号霜厓(或作崖),别署呆道人,江苏长洲(今苏州市)人。他从小爱好昆曲,认为“欲明曲理,须先唱曲”,于是便向老曲师韩起祥学习昆曲的演唱,吹笛呼笙,兼通鼓板;在唱法方面则师从清唱大家俞粟庐(俞振飞之父),并在苏州创办研习昆曲的“振声社”,广交曲友,相互切磋。

吴梅出身于书香门第,国学根柢十分扎实,早年专力于经史之学,兼通诗文、词曲,清光绪二十七年(1901)应府试考得了第一名。但因科举之路不通,乃毕生从事教育工作。1905年由黄人介绍,任东吴大学堂教习。其后游历金陵、上海等地,学诗于散原老人(陈寅恪之父),学词于彊村老人(朱祖谋)。光绪三十三年(1907),他到上海参加革命的文学团体神交社(南社的前身),与柳亚子、陈去病等鼓吹民族主义。先后在《南社丛刊》上发表诗、文、词、曲 111 首,为民主革命作舆论宣传。曾应陈去病之请,为《西泠悲秋图》题写散套【越调小桃红】,其中第二曲【下山虎】云:

半林夕照,照上峰腰,小冢冬青少。有柳丝几条,
记麦饭香醪,清明拜扫,怎三尺孤坟也守不牢?此情
那处告!土中人,血泪抛,满地红心草。断魂可招,你
敢也侠气英风在这遭!

主题是悼念秋瑾殉难,曲情哀伤沉痛,表现了对革命先烈的无比崇敬。

吴梅的成就是多方面的,他不仅是昆曲史家,也是昆曲作家和理论家。他的治学特点是立足于昆曲是综合艺术,所以他力求理论联系实际,做到昆曲文学和舞台演唱的结合,编剧创

作与音律声腔的沟通,全方位地建立了昆剧戏曲学的体系。从创作方面来说,早在清光绪二十九年(1903),他就写了体现民主革命思想的《苕弘血》传奇;光绪三十年(1904)写了颂扬瞿式耜抗清死节的《风洞山》传奇^①;光绪三十三年(1907)写了歌颂秋瑾烈士的《轩亭秋》杂剧。又有《霜崖三剧》(《湘真阁》、《无价宝》、《惆怅囊》)、《霜崖诗录》、《霜崖词录》和《霜崖曲录》等作品集刊行于世。从理论著作来说,他一生勤读元明清戏曲作品,常把自己的心得体会写成题跋或札记,出版了多种专著。如1907年在上海《小说林》杂志上连载了《奢摩他室曲话》二卷。接着又写出了理论专著《顾曲麈谈》四卷,由商务印书馆于1916年12月出版,声誉鹊起。北京大学校长蔡元培即于1917年秋聘他到校主讲古乐词曲。在此以前,词曲被封建正统文人目为“小道”,是不登大雅之堂的。当时北大文科学长陈独秀锐意改革文科的教学,吴梅被请进北大,使戏曲艺术破天荒地进入了最高学府的讲堂。他在任教期间,为学生编写了《曲学通论》的初稿《词余讲义》(1919年北京大学出版部初版)和《古今名剧选》(1922年北京大学出版部初版),培养了一批研究词曲的学者。

1922年9月,吴梅应南京东南大学国文系主任陈中凡之聘,来到该校,在讲授《戏曲概论》和《南北曲律谱》的课程时,他随身携带曲笛,教学生知音识谱,把昆曲的演唱艺术引进了大学课堂。1927年北伐战争期间,东南大学停办;从9月到12月,他应邀到广州中山大学任教。1928年上半年,又受聘到上海,执教于光华大学。1928年8月,东南大学改名中央大学复课,吴梅又回到南京接任,在中央大学终身主讲词曲。据1924年编印的《国立东南大学文理科一览》和1930年编印的《国立中

^① 全剧共二十四出,上海小说林社于1906年排印。现有河北教育出版社2002年出版的《吴梅全集》本(王卫民编校)。

央大学一览·文学院概况》等档案记载,吴梅在校开讲了《曲学通论》、《词学通论》、《曲选》、《词选》、《戏曲概论》、《南北词律谱》和《曲论》等课程。他讲课都编有讲义,并陆续整理出版。如《曲选》的东南大学讲义本题为《百嘉室曲选》,1930年商务印书馆作为“国立中央大学丛书”正式出版时简名为《曲选》,共选南戏传奇32种194出,每种之末均有题跋,任中敏(二北)曾辑为《霜崖曲跋》^①。《戏曲概论》课的讲义原题《曲学概论》,1926年由上海大东书局出版时题为《中国戏曲概论》。他编纂《南北词律谱》的讲义用力最勤,最终成书为《南北词简谱》。

当时金陵大学中国文学系的课务,多半是聘中央大学的教授兼任的。据《私立金陵大学文学院概况》记载,吴梅从1933年开始在金大为本科生主讲的课程有《金元戏曲选》、《专家词》和《曲学概论及曲史》,为“国学研究班”又增开了《南词斟律》、《散曲研究》、《度曲述要》和《订谱述要》。

1937年抗日战争爆发后,吴梅避寇内迁,忧愤国事,奔波于湖南、广西等地,颠沛流离。后得门生李一平(东南大学毕业)的热情邀请,留住在李一平的家乡云南省大姚县李旗屯,不幸于1939年3月17日病逝,终年仅56岁。

综观吴梅的一生,于曲学博通多能,最突出的表现可概括为四个方面:

(一)戏曲(昆剧)文献的收集整理。吴梅十分重视戏曲研究的基础工作,那就是有关戏曲史料的图书典籍的收集。在过去的封建社会里,历来的藏书家只着眼于经史子集的正统文籍,对于戏曲书本是不屑一顾的。而吴梅别开生面,专门收藏戏曲资料。他在苏州蒲林巷住宅内开辟了“奢摩他室藏曲”和“百嘉室藏曲”两大藏书库。“奢摩他”是佛经梵语的音译,是寂静不乱、专心致志的意思,“百嘉”是欲收藏一百部明版嘉靖刊本而得名。所以他

^① 见1940年中华书局出版的《新曲苑》第九册。

虽然不是藏书大家,却成了藏曲大家。在20世纪30年代,吴梅收藏的戏曲(昆剧)抄本、俗本、善本、精本、孤本之多,在国内位居第一。但他不是抱残守缺地坐拥书城,而是对这些藏书进行了分门别类的研究整理,为戏曲(昆剧)文献学的建立作出了开创性的贡献。这就牵涉到戏曲目录学、戏曲音律学、戏曲版本学、戏曲校勘学等领域。吴梅的成就是发表了《〈曲海目〉疏证》、《〈长生殿传奇〉斟律》、《瞿安读曲记》和《霜崖曲跋》等著作。特别是应商务印书馆之约,校刊了《奢摩他室曲丛》。这项计划是他从自己收藏的杂剧、传奇中整理出152种精品,于1928年出版了《奢摩他室曲丛》初集(嵇永仁的《扬州梦》等6种)和二集(朱有燬的《仗义疏财》、吴炳的《西园记》等29种)。1932年正待印行三集30种之时,突遭“一·二八”之役,书版被敌机炸毁,四集、五集也就未能续成。解放后,吴梅之子把戏曲藏书全都献给了北京图书馆,获得了文化部的嘉奖。

(二)律谱的考订。由于古典戏曲昆剧的作品是南北曲联套的体制,存在着宫调曲牌、平仄音韵的制约,所以曲律之学是打开戏曲研究的钥匙。吴梅精于此道,在《顾曲麈谈》和《曲学通论》中已有精细的阐述。但从编剧创作的角度来看,明清以来素有依谱填词的惯例。明初朱权为北曲编了《太和正音谱》,万历年间沈璟编了《南九宫十三调曲谱》,清初李玉编有《北词广正谱》,康熙年间王奕清等编了《钦定曲谱》,乾隆年间周祥钰等编了《九宫大成南北词宫谱》,谱式繁复而庞杂。吴梅从1921年开始,对明清各种曲谱进行整理简化,经过十年精心琢磨,编成《南北词简谱》10卷(详见本文第三节)。此谱不仅能指导昆剧的创作实践,而且便于学人阅读戏曲作品时核对曲牌谱式,具有实用价值。

(三)对戏曲史上作家作品的研讨评论。由于吴梅藏曲丰富,他广泛涉猎了元明清三代的戏曲作品,读到常人未见之书,所以他在《顾曲麈谈》第四章《谈曲》和《词余讲义》(《曲学通论》)第十二章《家数》中,对南北曲作家作品有深入的探讨。特

别是在《中国戏曲概论》中,对明清戏曲史的考论尤为精到。他的读曲札记《霜崖曲话》16卷(原稿现藏台北“中央图书馆”,金陵大学图书馆藏有抄录的副本),内容包括作家作品的评论、曲词语句的赏析、作家生平的研究和戏曲发展史的探讨,颇多创造性的见解。

(四)为昆曲艺术的社会传扬克尽心力。吴梅具有进步的民主主义思想,他一扫封建士大夫轻视戏班艺人的偏见,不仅对昆曲艺人极为尊重,而且还虚心向他们学习演唱。他能吹笛打鼓,甚至能粉墨登场,亲自参与演出。他热心昆曲事业,见多识广,一辈子为昆曲的传扬尽心尽力。他在北京、南京曾亲自组织赏音、紫霞等曲社,为昆曲爱好者拍曲教唱。他能戏甚多,连昆班的专业演员如韩世昌、白云生等都拜他为师。

总的说来,吴梅对戏剧戏曲学作出了多方面的突出贡献。由于他具有昆曲演唱的深厚功力,所以他的戏曲研究(昆剧研究)能使理论与实践相结合,在艺识和史识上超越前人。正如江巨荣在《〈顾曲麈谈〉〈中国戏曲概论〉导读》中说:“吴梅虽带有老派学者的学术个性,却也以深厚的传统曲学、戏剧学知识为根底,集度曲、制曲、藏曲、教曲、演戏于一身,发挥他独特的知韵守律、审音度曲、创作表演的特长,继往开来,对传统曲学的曲的本体论、创作论和中国戏剧史作了深入的研究,并在明清戏剧史的研究中做了许多开创性的工作,奠定了明清戏剧研究的基础,是一位博学的曲学家和戏剧史家。”^①

二、吴梅的曲评曲史之学

——从《霜崖曲话》到《中国戏曲概论》

“曲话”是随“诗话”、“词话”而产生的中国特有的文化批评形态。清代乾隆四十七年(1782),李调元写出了名著《雨村曲

^① 见上海古籍出版社2000年版蓬莱阁丛书《顾曲麈谈》卷首。

话》二卷；道光四年（1824），梁廷枏也撰写了有名的《藤花亭曲话》五卷。这种曲学论著采用条文随笔的方式，每条长短不拘（有话则长，无话则短），前后不必连贯，或探讨戏曲的源流作法，或评论剧本的高下得失，或说昆曲的音律，或谈昆曲的鉴赏，甚至记载剧坛曲人的遗闻逸事，内容广泛。吴梅继承了这种曲学传统，于1907年就在上海《小说林》杂志上发表了《奢摩他室曲话》，但只写了《论杂剧院本》、《论务头》和《诸曲提要》三节便中止。接着，他重起炉灶，另外写成了一部很有系统的《霜崖曲话》，既有宏观的总论，又有微观的评析，所表现的史识和见解均极为精辟。

《霜崖曲话》共十六卷，是吴梅记录平时读曲的心得体会汇集而成。内容包括曲家曲本的评述、曲辞语句的赏析、作家生平的探讨、音律的考订和曲史的勾稽。此书不是一时一地写成的，而是吴梅在苏州、上海、北京、南京的教学生涯中长期积累的读曲札记。其创稿年代较早，第一卷至第五卷写于清末民初，《顾曲麈谈·谈曲》和《词余讲义·家数》即取资于此。第六卷至十二卷写于执教北大时期。第十三卷以后的有些条目则是到南京后写的，因其南京时期的著作《中国戏曲概论》和《元剧研究ABC》曾从中取资。不过，十六卷中的条目并非按照写作先后的顺序排列的，而是吴梅在北京大学和中央大学两次整理时按元杂剧和明杂剧的次序誊清录存的，所以此书后半部中也掺和了一些早期写成的条文。

由于《霜崖曲话》是吴梅个人的读曲札记，仅供他自己从事教学研究作参考，所以生前没有公布，无人提及。笔者在1989年10月到南京大学图书馆书库中发现了《霜崖曲话》的传抄本^①，又通过台湾师范大学中文系赖桥本教授了解到原稿本藏于台北中

^① 此本是20世纪30年代金陵大学图书馆据原稿过录的副本，现为南京大学图书馆收藏。

央图书馆,于是写了《吴梅遗稿〈霜崖曲话〉的发现及探究》一文,发表在1990年第四期《南京大学学报》上。王卫民编《吴梅全集》时,已据台北中央图书馆收藏的原稿本标点,排印出版。^①

《霜崖曲话》的条文共计135条,内容以谈论元明的北曲杂剧为主,有些条目也曾涉及南曲传奇和昆曲演出本的关系。如卷九第82条对元代《红梨花》杂剧和明代《红梨记》传奇进行评比说:^②

《红梨花》一剧,为张寿卿撰。寿卿,东平人,浙江省掾吏。剧中记赵汝州事,与明人徐复祚、快活庵所作两种《红梨记》实相类似。惟北词中伎名谢金莲,南词则名谢素秋,事实初无异也。寿卿所作,止见此种,诸家目录,亦未载他曲,其词在元剧中可称上乘。《卖花》一折,尚有旁谱,见《纳书楹》中。徐氏《红梨》,以《问情》、《花婆》二折最佳,《问情》系南词,不论。《花婆》一折,即以寿卿第三折【粉蝶儿】为蓝本,而文词终不如元人之厚。

徐复祚曾据元剧改编为《红梨记》传奇,快活庵评本又据徐本大改。昆曲剧坛上流行的是徐本。所谓《问情》,即徐本第十五出《诉衷》,全用南曲。《花婆》即二十三出《再错》,因为是从杂剧第三折脱胎的,所以全用北曲,徐复祚改写得虽称成功,但文词仍不及元曲的本色当行,所以昆曲中保留了杂剧第三折原词的演唱本,见乾隆时叶堂辑印的《纳书楹曲谱》正集卷二,题为《卖花》。吴梅因为熟悉昆曲的演出情况,所以能深入地探讨昆曲

① 见王卫民编校《吴梅全集》理论卷下册,河北教育出版社2002年出版。

② 原书条目并未编号,现为研读和叙述方便起见,代拟了序号,这里说的第82条是指总的序数。详见拙作《吴梅遗稿〈霜崖曲话〉的发现及探究》,原载《南京大学学报》1990年第四期,收入拙著《中国戏曲史论》(江苏教育出版社1996年出版)。

台本与元代北剧之间的继承关系。

元人杂剧在艺术技巧上颇多独创之处,明清有成就的昆曲作家,无一不从元剧中吸取营养。吴梅在《霜崖曲话》中列举的曲例十分生动,于源流正变的曲评指示分明。其中特别着眼于汤显祖的剧作,多次评析《临川四梦》效法元剧的笔意,现举二例如下。

例一,指出汤显祖《牡丹亭》传奇《离魂》(《闹殇》)的关目文辞,是受乔吉《两世姻缘》杂剧的影响:

(《两世姻缘》)其词秾丽如玉茗(指汤显祖)、石渠(指吴炳)一流,所云“凤头、猪肚、豹尾”,当之无愧焉……第二折【商调集贤宾】一套,世称“大离魂”者是也。——按此是乾隆时伶工俗语,以《牡丹亭》为“小离魂”。——《纳书楹》曾为订谱,颇为伶伎传唱,今不传矣。通套秀丽葱倩,为剧中最胜处……又第三折【越调】一套,即为汤玉茗之蓝本。(卷四第30条)

昆曲“大离魂”见《纳书楹曲谱》正集卷二,即杂剧《两世姻缘》第二折,内容写韩女玉箫与韦皋的恋情,因韦皋被逼赴试,玉箫在家相思成病,自画真容,伤情而逝。《牡丹亭》中杜丽娘因惊梦而写真而离魂,其艺术手法就是从此借鉴得来的。

例二,指出王济《连环记》传奇的《问探》和汤显祖《邯郸记》传奇的《西谿》,实取法于尚仲贤杂剧《气英布》与《单鞭夺槊》的第四折:

《单鞭夺槊》记尉迟敬德榆科园救主,单鞭击死单雄信事,摹写英雄本色,尤为白描圣手。惟第四折格式,与《气英布》同,即开后世《问探》、《西谿》之格。(卷七第60条)

查《气英布》第四折写汉王派英布往救彭越，共击项王，军师张良派探子去打听胜负消息，探子作为主角由正末扮演，通过他唱的【黄钟醉花阴】套曲，暗示了战场上打败项王的情况。《单鞭夺槊》第四折的格局与此相同，写唐元帅与单雄信在榆科园交战，军师徐茂公特派尉迟恭去救应，又差能行快走的探子去侦察情况，探子同样由正末扮演，同样唱【黄钟醉花阴】套曲。这种表现手法，首先被王济写《连环记》第十六出《问探》所沿用，探子浑名“夜不收”，也是从《气英布》中得来的。而汤显祖写《邯郸记》第十五出《西谍》（俗名《番儿》），就不是简单的照搬，而是把探子当作间谍来写，不用明场处理而借助唱词说白反映幕后情况，这是汤显祖在继承传统的基础上而作出的创新。

关于曲史研究，《霜崖曲话》中也有论述。在卷一第4条中，吴梅对元明清三代戏曲发展的历史轨迹，作了一个宏观的全面的勾勒，洋洋四万余言，具有独到的识见。如论元明南戏传奇的四种流变说：

南曲传奇，日新月异，郁蓝生所品，高晋音所论，亦如诗中钟嵘、画中谢赫、书中庾肩吾也。论其流别，约分四端。自《琵琶》、《拜月》出，而作者多熏拙素；自《香囊》、《连环》出，而作者又尚词藻；自玉茗《四梦》以北词之法作南词，而伧越规矩者多；自吴江诸传，以俚俗之语求合律，而打油钉铰者众。于是矫拙素之弊者用骈语，革辞采之烦者尚本色。正玉茗之律而复工于琢词者，吴石渠、孟子塞是也；守吴江之法而复出于都雅者，王伯良、范香令是也。

又论明代昆曲传奇的三大流派说：

有明曲家，作者至多，而条别家数，实不出吴江、临川、昆山三家。惟昆山一席，衣钵无传，伯龙（指梁辰鱼）好游，家居绝少，吴中绝艺，仅在歌伶。

对于吴江沈璟和临川汤显祖不同的创作方法之争，更有深层的评析：

吴江诸传，独知守法。《红蕖》一记，足继高、施；其余诸作，颇伤庸俗。惟持法至严，而措词殊拙。临川天才，不甘羁勒；异葩耀采，争巧天孙，而诘屈聱牙，歌者鲇舌。……世谓临川近狂，吴江近狷，自是定论。惟宁庵（沈璟）定法，可以学力求之；若士（汤显祖）修词，不可勉强企及。大匠能与人规矩，不能使人巧，此之谓也。于是为两家之调人者，如吴石渠（吴炳）之《粲花五种》，孟称舜之《娇红》节义，此以临川之笔协吴江之律也！

这些精到的论述，吴梅已采入自己所著的《中国戏曲概论》和《曲学通论·家数》中。特别是对于调和汤沈之争的“双美”说，吴梅称之为“以临川之笔协吴江之律”，又换言之为“以宁庵之律学若士之词”，都是创造性的形象化的概括，用语极为确切。

吴梅所撰《中国戏曲概论》于1926年由上海大东书局出版，这是一部曲史、曲论、曲评相结合专著。全书分三卷，上卷谈宋杂剧金院本以及元代的杂剧和散曲，中卷论明代的杂剧、传奇、散曲，下卷叙清代的杂剧、传奇、散曲。有关昆曲作品的史论，见于论述明清传奇的章节中。在《明人传奇》中论梁辰鱼（伯龙）的《浣纱记》说：

此记吴越兴废事，以少伯（范蠡字少伯）、夷光（西施字夷光）为主人。鸱夷一事，本属传疑，今书谓二人

先订婚约，后因国难，以聘妻为女戎，功成仍偕遁，殊觉可笑。《静志居诗话》云：“伯龙雅擅词曲，所撰《江东白芷》，绝妙时人。时邑人魏良辅，能喉啞音声，始改弋阳、海盐为昆腔，伯龙填《浣纱记》付之，王元美诗：‘吴阊白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词’是也。同时又有陆九畴、郑思笠、包郎郎、戴梅川辈，更唱迭和，清词艳曲，流播人间，今已百年。传奇家曲别本，弋阳子弟可以改调歌之，惟《浣纱》不能，故是词家老手。”据此，则当时推崇之者，几风靡天下。

这里论证了魏、梁在昆曲发展史上的功绩，给予了充分的肯定。此外对沈璟、汤显祖、周朝俊和吴炳等人的剧作，都有得当的评论。在《清人传奇》中，吴梅论述了李玉和李渔诸家的名作，认为李玉的“一人永占”等作品，“直可追步奉常（汤显祖）”；而且还特别提出朱素臣，可与李玉并称“瑜亮”，这是独具慧眼的识见。在评述康熙年间的代表作时，重点比较了洪昇（字昉思号稗畦）的《长生殿》和孔尚任（号东塘别署云亭山人）的《桃花扇》：

曲阜孔尚任、钱塘洪昇，先后以传奇进御，世称南洪北孔是也。顾《桃花扇》、《长生殿》二书，仅论文字，似孔胜于洪。不知排场布置、宫调分配，昉思远驾东塘之上。——《桃花扇》耐唱之曲实不多见，即《访翠》、《寄扇》、《题画》三折，世皆目为佳曲，而《访翠》仅【锦缠道】一支可听，《寄扇》则全袭《狐思》，《题画》则全袭《写真》，通本无新声，此其短也。《长生殿》则集古今耐唱耐做之曲于一传中，不独生旦诸曲，出出可听，即净、丑过脉各小曲，亦丝丝入扣，恰如分际。《舞盘》折【八仙会蓬海】一套，《重圆》折【羽衣第二叠】一支，皆自集新腔，不默守《九宫》旧格。而《侦报》之【夜行船】，《弹词》之【货

郎儿】，《觅魂》之【混江龙】，试问云亭有此魄力否？——余尝谓《桃花扇》有佳词而无佳调，深惜云亭不谙度声，二百年来词场不祧者，独有稗畦而已。

这是从昆曲演唱史的角度立论的，是行家之谈。至于论及乾、嘉以后昆曲由盛转衰的趋向，吴梅也有十分深刻的见解。他说：

余尝谓乾隆以上有戏有曲，嘉、道之际有曲无戏，咸、同以后实无戏无曲矣！

这意思是指乾隆以前昆曲盛行时，创作与演出是双丰收；嘉庆道光之际，传奇创作还出现了不少名著，但昆班演出已趋低落；到了咸丰同治以后，则剧本创作与舞台演出都消退了。这一分析，真是一针见血，深中肯綮。

三、吴梅的曲律曲谱之学

——从《顾曲麈谈》到《南北词简谱》

曲评曲史偏重于昆曲文学，而曲律曲谱则是昆曲声乐中音韵格律的学问。明清时期，由于昆曲的盛行，文人的论著如王骥德《曲律》、杨恩寿《词余丛话》等书中，普遍地喜谈音律，而且还涌现了沈璟、沈宠绥、钮少雅、王奕清、吕士雄、徐大椿、周祥钰、叶堂等一大批音韵律谱专家。但自晚清以来，随着昆曲的衰落，审音协律的学问无人问津，成了一门深奥艰涩的绝学，后人视为畏途，纷纷避席。对于昆曲的声歌演唱，无论是演员还是曲友，历来都是口传心授，知其然而不知其所以然。但吴梅偏要寻根究底，力探声律的奥秘。他说：

余十八九岁时，始喜读曲，苦无良师以为教导，心

辄怏怏。继思欲明曲理，须先唱曲，《隋书》所谓“弹曲多则能造曲”是也。乃从里老之善此技者详细问业，往往瞠目不能答一语。或仅就曲中工尺旁谱，教以轻重疾徐之法，及进求其所以然，则曰：“非余之所知也，且唱曲者可不必问此。”余愤甚，遂取古今杂剧传奇，博览而详核之，积四五年，出与里老相问答，咸骇而却走，虽笛师鼓员，亦谓余狂不可近。余乃独行其是，置流俗毁誉于不顾，以迨今日，虽有一知半解，亦扣槃扞烛之谈也。用贡诸世，以餍同嗜者。

这是吴梅《顾曲麈谈》第一章的引言，说明了他撰著此书的缘起。书稿先在上海《小说月报》五卷三号至六卷十号（1914年6月至1915年10月）连载，然后由商务印书馆于1916年12月出版了单行本。此后多次重印，至九十年代各地出版社仍不断再版。^①《顾曲麈谈》全书共四章，第一章《原曲》，第二章《制曲》（谈编剧制曲之法），第三章《度曲》，第四章《谈曲》（谈曲家曲史）。书中第一章专门探讨了昆曲的音律问题。首先是考论南北曲宫调和曲牌的领属关系。所谓宫调，明清的曲论中讲得很玄虚，而吴梅以笛色定调的原理加以分析，讲出了通俗易懂的道理。他说：

宫调究竟是何物件，举世且莫名其妙，岂非一绝大难解之事。余以一言定之曰：宫调者，所以限定乐器管色之高低也。何也？即以笛论，笛共六孔，计有七音，今人按第一孔作工，第二孔作尺，第三孔作上，第四孔作一，第五孔作四，第六孔作合，而别将第二第三两按

^① 如岳麓书社1998年编“旧籍新刊”、上海古籍出版社2000年编“蓬莱阁丛书”都收入《顾曲麈谈》。

住作凡，此世所通行者，曲家谓之小工调。笛色之调有七：曰小工调、曰凡字调、曰六字调、曰正工调、曰乙字调、曰尺字调、曰上字调。

这样，昆曲中的十七个宫调，就能以曲笛的七个调门来定音。如仙吕宫、中吕宫、正宫、道宫、大石调、小石调、高平调、般涉调，其歌唱调门的高低相当于伴奏乐器曲笛的小工调；南吕宫、黄钟宫、商角调的调门，相当于笛色凡字调。书中把七个调门与六宫十一调的对应关系都排列出来，一目了然。^①

至于各个宫调所属的曲牌，书中也都详细列目。如仙吕宫内，北曲有【赏花时】、【点绛唇】、【混江龙】、【油葫芦】、【天下乐】等49个曲牌。南曲则分引子、过曲和尾声组成套数，仙吕宫所属引子有【卜算子】、【剑器令】、【探春令】、【奉时春】、【鹧鸪天】等16个曲牌，过曲有【光光乍】、【碧牡丹】、【月儿高】、【皂罗袍】、【解三酲】、【掉角儿序】等66个曲牌。各个宫调所属的南北曲曲牌都是有定规的，不能随意调配。这是昆曲音乐联曲体的特征。

其次是四声音韵，这关系到剧作制曲和昆曲的唱念问题。吴梅在《顾曲麈谈》第一章第二节中考论了曲韵源流，溯源于诗韵，从隋代陆法言的《切韵》、唐代孙愐的《广韵》，讲到宋代丁度的《集韵》和戚纶的《礼部韵略》。而曲韵创自元代周德清的《中原音韵》，平分阴阳，入派三声，归为十九个韵部。明代范善溱的《中州全韵》和清初王军鹄的《中州音韵辑要》则将上去两声也分阴阳。《音韵辑要》依据明初南曲韵书《洪武正韵》之例，把《中原音韵》中的“齐微韵”分为“机微”、“归回”二部，又把“鱼模韵”分为“居鱼”、“苏模”二部。这样一来，《音韵辑要》便分为二十一个韵部。吴梅认为“曲韵之与诗韵，虽截然不同，顾其源即

^① 所谓笛色凡字调、小工调等七个调门，如用现代西洋音乐的乐理来对应，即相当于钢琴的C、D、E、F、G、A、B诸调。

出于诗韵”，而且必须兼顾南北，北曲没有入声，但南曲是有入声字的。因此，他在《顾曲麈谈》中厘定的曲韵，是以《音韵辑要》为基础，平上去均分出阴声阳声，而把《集韵》中一百二十个韵目融合于二十一个韵部中，再把入声字附入，成了南北曲都能适用的韵书。这里举第十五部“家麻”韵为例：

第十五部 家麻

合《集韵》平声十三佳半、九麻，上声三十五马，去声十五卦半、四十禡而成。

【阴平声】家(鸡鸦切)、加、珈、茄、笳……

【阳平声】麻(蛮琶切)、麻、蟆……

【入声作平声】达(坛辣切)、沓、蹋、踏……

【阴上声】贾(江雅切)、槿、假……

【阳上声】那……马……

【入声作上声】甲(艰鸭切)、胛、钾、夹……

【阴去声】驾(江雅切)、嫁、稼、价、架……

【阳去声】骂(蛮罢切)、禡……

【入声作去声】腊(阌达切)、……蜡、拉、辣……

其中以《集韵》为据列举字例，是因为当时熟悉诗韵的学人较多，“苟曲韵一时不能置办，不妨就《集韵》中独用通用之例而谨守之，较愈于杜撰者强多也。”至于南曲入声字，如唱北曲，则按照《中原音韵》“入派三声”的原则，均分别标出，南北兼顾，使唱曲者和作曲者两得其便。这体现了吴梅订定这种曲韵的苦心，他的宗旨是为习曲者提示便捷的门径，昆曲界称之为“吴曲韵”。他在东南大学任教时，曾从《顾曲麈谈》中抽印曲韵一节作为单行本讲义，题名为《奢摩他室曲韵》(南京图书馆古籍部藏有石印本)。

考订宫调、曲牌和曲韵的目的是为了昆曲的创作，所以《顾

曲麈谈》中接着就论述南北曲的作法。关于南曲的作法，吴梅提出了四条法则：（一）“词牌之体式宜别”，那就是必须注意曲牌的体式，书中指出：

每一牌必定有一定之声，移动不得些微，往往有标名某宫某牌，而所作句法，全非本调者，令人无从制谱。……传奇情节，某处宜悲感，某处宜欢乐，某处宜用急曲，某处宜用慢曲，皆各视戏情而酌用之。今一切不论，任取一曲填之，以致丑脚或唱【懒画眉】，生旦反用【普贤歌】，张冠李戴，实为笑柄，故体式不可不知也。

因【懒画眉】是细曲，适宜于生旦抒情，而【普贤歌】是粗曲，宜于丑角的唱口，不能颠倒浪填。又如【点绛唇】，在南曲属于【黄钟宫】引子，与北曲【仙吕宫点绛唇】的格律不同。“是故填词者谨守宫谱外，第一当明体式。”（二）“曲音之卑亢宜调”，是指联缀曲牌时字音高低必须协调：“大抵字音与曲调戾然相反，四声中字音，以上声为最高；而在曲调中，则上声诸字反处极低之度。”如果依字行腔，就应注意字音旋律的和谐。还有曲调之间的高低也要注意，如商调中【金梧桐】高亢，【二郎神】低抑，这两曲不能联在一起。（三）“曲中之板式宜检”，是指作曲时必须对曲调的节奏进行检查，务使合拍。所谓板式，是指曲牌中打板（节拍）的位置，北曲字多腔简，没有固定的板式，而南曲字少腔繁，每支曲牌都有下板的定式。因此，作南曲者必须注意板式。如【仙吕宫桂枝香】共十一句，七个韵脚，二十三个正板板位（相当于西洋音乐的23拍）。《红梨记·亭会》【桂枝香】的曲词是：“月圆如镜，好笑我贪杯酩酊。忽听窗外喁喁，似唤我玉人名姓……”其中月、如、贪、酊、喁、似、玉、名、姓等字均是板位（节拍）所在，“好笑我”则是衬字。板式紧密处，皆可加衬

字，板式疏宕处，则不可多加衬字。否则，上下板之间相隔太远，“遂令唱者赶板不及，甚则落腔出调者，皆填词时不检板式之病也。”（四）“曲牌之套数宜酌”，是指南曲的套数，前后联串各有定式，不能倒置。如【仙吕宫步步娇】、【醉扶归】、【皂罗袍】、【好姐姐】、【尾声】一套，按成例依次作曲，不要随意改换次序。

关于北曲的作法，吴梅提出了三个要点，一要识曲谱，二要明务头，三要联套数。北曲谱有《北词广正谱》和《九宫大成谱》等书，可以作为范本，而十七宫调的联套也有成式可依。最难解释的是“务头”问题，周德清在《中原音韵·作词十法》中提出：“要知某调、某句、某字是务头，可施俊语于其上。”此后明清的曲论家都为此纷纷发表意见，但都说不明白。明代王骥德在《曲律》中曾专辟《论务头》一章，清代李渔在《闲情偶寄·词曲部·音律》中也专门讨论了“务头”问题。吴梅认为他们都没有解释清楚，便“寻绎再三，竭十余年之功”，得出了“务头者，曲中平上去三音联串之处也”的结论。这一见解，获得王季烈等曲家的赞同。

《顾曲麈谈》中谈论音律的还有第三章《度曲》，内容包括唱曲与谱曲两个方面。从唱曲的咬字吐音米说，吴梅提出需要掌握五音、四呼、四声、出字、收声、归韵、曲情七个要领。五音四呼是指发音部位和口形，分喉音、舌音、牙音、齿音、唇音，以及开口呼、齐齿呼、合口呼、撮口呼。四声是指平、上、去、入都各有不同的唱法，如入声字的唱法，需用断腔。出字收声和归韵是指字头字腹字尾的切音，“如东钟字，则使其声出喉中，气从上腭鼻窍中过，令其声半入鼻中，半出口外，则东钟归韵矣。”只有做到字音纯正，口齿清晰，才能使唱曲达到行腔圆熟、优美动听。所谓字正腔圆，其关键就在于是否能辨四声，明五音（发音部位正确）、正四呼（口形确当），紧归韵。至于“曲情”，则是指唱曲时要能表情达意，否则就不足以感动人心了。

再从谱曲来说，吴梅能亲自订谱，他创作的《湘真阁》南曲

四套,便是他自己制谱的。另外,他曾应韩世昌、白云生等演员的要求,为《桃花扇》中《听稗》、《抚兵》、《投辕》三出戏新订了工尺谱。关于谱曲的方法,吴梅在《顾曲麈谈》中特地举出二支【双调锁南枝】为例,标明四声阴阳,附缀工尺谱作为谱曲的法式。他指出:

每一曲牌,必定有一定之腔格。而每曲所填词曲,仅平仄相同,而四声、清浊、阴阳,又万万不能一律。故制谱者审其词曲中每字之阴阳,而后酌定工尺,又必依本牌之腔格而斟酌之,此所以十曲十样,而卒无一同焉也。

他提出两大要点,一是南曲须注意正板和赠板,赠板曲旋律和缓,优美动听。“制谱者须申明戏情之缓急,何曲用赠板,何曲不用赠板,然后依曲词之字音,分别阴阳,酌定工尺,自无差谬矣。”二是依四声之阴阳来谱曲,“大抵阴声宜先高后低,阳声宜先低后高,无论南北诸曲,皆如是也。四声之中,读时以上声为最高,唱时以上声为最低。阴上尤宜遏抑,而唱时又须向上一挑,故谱阴上声字为尤难。”这说明了谱曲与声律的密切关系。1932年10月,吴梅在《霜崖三剧歌谱自序》中,又将《顾曲麈谈》中的两大要点发展为“制谱三要”:一“识板”、二“识字”即上述两点,三“识谱”则提出了按照剧情冷热厘定乐曲的缓急。这是宝贵的经验之谈。

吴梅谈曲律的著作还有《词余讲义》和《长生殿传奇斟律》。《词余讲义》初版于1929年,由北京大学出版部铅印,1925年改名《曲学通论》,由东南大学排印,商务印书馆于1935年编入“国学小丛书”正式出版。此书原为教学编发的讲义,是根据《顾曲麈谈》的内容演绎而来的。其中《宫调》、《调名》、《平仄》、《阴阳》、《作法》、《论韵》、《正讹》、《务头》、《十知》各章,都简明地论

述了曲律问题。《长生殿传奇斟律》发表在1934年10月出版的《中央大学文艺丛刊》第一卷第二期。^①《长生殿》是昆曲剧本中最为合律的作品，吴梅选取《传概》、《定情》等六出，对剧中各曲细加评论，示人以法。

吴梅精研曲律曲谱之学的具体表现是订立了《南北词简谱》十卷。此书创稿于1921年，花了十年苦功，至1931年完成。这是他一生治曲的心得总结，特别自珍，曾说：“往坊间所出版诸书，听其自生自灭可也。惟《南北谱》为制曲者必需，此则必待付刻者（卢前《南北词简谱跋》）。”1922年吴梅到东南大学后，先将编成的《北词谱》印作律谱课的讲义（东南大学油印本三卷、石印本四卷），全书十卷迟至1939年才由“吴先生遗书编印处”在重庆白沙石印出版。^②

明清以来的曲谱有两种类型，一种是标明句式声韵的文词格律谱，另一种是标明工尺板眼的歌唱谱。吴梅兼通律谱和唱谱，如他制订的《湘真阁曲谱》就是工尺唱谱，而《南北词简谱》则属于律谱，是供作者按谱填词使用的。所谓“南北词”，实际上就是指“南北曲”，只是因为偏重于曲文曲词的谱式，所以称为“南北词”。清代顺治年间，曾有李玉《北词广正谱》的刊行；康熙年间，吕士雄又编刊了《南词定律》。吴梅认为那些书中的谱式太繁，便参考《九宫谱定》和《钦定曲谱》等文献^③，删繁就简，每个曲牌只选一例作为定格，不罗列变格。所以称为“简谱”。此谱考定常用曲牌的词句格式，标出衬字和韵位（叶韵），分宫调排列，共收北曲332支，套数格式62例；南曲880支，套

① 现已收入王卫民编校的《吴梅戏曲论文集》（中国戏剧出版社1983年出版）和《吴梅全集》（河北教育出版社2002年出版）。

② 1980年华东师范大学中文系据东南大学石印本和重庆石印本用蜡纸写刻了油印本。现有王卫民据吴梅手定稿本排印的《吴梅全集》本（河北教育出版社2002年出版）。

③ 《九宫谱定》，明人查继佐等根据沈璟《南九宫十三调曲谱》改订的南曲格律谱，有清初苏州绿荫堂刻本。《钦定曲谱》，清人王奕清等编，是南北曲合在一起的格律谱，有康熙五十四年（1715）殿版原刻本，又有1919年上海扫叶山房影刻石印本。

数格式 92 例。曲牌后大多附有评注性的按语,说明字、句、声、韵或角色唱法等问题。其中南曲分列引子、过曲和集曲三项,层次分明。如【南中吕宫】引子【菊花新】(例曲取自《昙花记》)的定式和按语是:

红楼歌吹若为妍(叶),青镜年华私自怜(叶)。急管与繁弦(叶),可道流光如箭(叶)。

此宜用于末、外等角色,语语叶韵。

又如【南正宫】过曲【玉芙蓉】(例曲取自《红梨记》)的定式和按语是:

咸阳寂寞宵(叶),拥膝伤怀抱(叶)。恨无媒径路(不),草自萧萧(叶)。玉楼未许谐萧史(不),金屋何妨贮阿娇(叶)。教人恼(叶),恼的是孤鸾星永照(叶)。最堪怜,黄昏落叶响萧萧(叶)!

此曲下半支音调极高,而“金屋何妨”句亦高亢耸听,与【尾犯序】之末句、【念奴娇序】之第三句相似,宜多用阴声字,否则往往碍口也。“最堪怜”句,实止七字,自《荆钗》此曲末云:“际风云那时求价待沽诸。”歌者于“风”字上下板,于是著为定例,不知张伯起《灌园记》此曲末云:“算纪纲东海必明王。”是明人非不明此理也。“咸阳”二句,“玉楼”二句必须对。“教人恼”之“恼”必须叶韵,“萧”韵可仄。

再如【南南吕宫】过曲【懒画眉】(例曲取自《西楼记》)的定式和按语是:

慢整衣冠步平康(叶),为了花笺几断肠(叶),蓝

桥何处问玄霜(叶)。轻轻试叩铜环响(叶),忽听莺声
度短墙(叶)。

此调首句须仄仄平平仄平平。第四句实止五字,
昔人有作七字而多加衬字,如《牡丹亭·寻梦》者,非
体也。“度短墙”之“度”字,倘用阳平更佳。

这种按语全书共有 957 条,或评点曲名理趣,或订正旧谱讹误,
解析精审,是吴梅悉心研究曲律的独得之见,兼有曲论、曲唱等
多种作用,很有学术价值。正如卢前在此书的跋语中所说:“先
生竭毕生之力,梳爬搜剔,独下论断,旧谱疑滞,悉为扫除,不独
树歌场之规范,亦立示文苑以楷则,功远迈于万树《词律》。”

综上所述,吴梅对昆剧学科的贡献是多方面的。他能创
作,能鉴赏,能评论,能研究,全方位地建立了昆剧学的体系。
他能作能谱,能拍能唱,能演能导;能伴奏,能排戏;能写剧评,
能组曲会。并能从艺术实践中总结出系统的理论,从戏曲作品
的研读中写出独具见解的学术著作。在中国戏曲史上,他是李
渔之后最杰出的一位昆剧全才和通才,是曲学的集大成者。

昆山腔的改革与南曲曲体的变异

俞为民

昆山腔是南戏四大唱腔之一，它源远流长，从元代由顾坚创立，一直流传到今天。而明代万历年间魏良辅对昆山腔的改革，不仅对昆山腔发展与流传产生了极大的影响，而且也使得南曲的曲体发生了变异。本文即对魏良辅对昆山腔所作的改革与南曲曲体的关系问题作一些探讨与论述。

一、南戏的唱腔与曲体特征

最早使用南曲的是宋元时期的南曲戏文，简称南戏。南戏最早形成于浙江温州一带，在形成之初，南戏是采用民间歌谣作为曲调的，如明徐渭《南词叙录》载：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤？”“其曲，则宋人词益以里巷歌谣。”在《张协状元》所用的曲调中，如【东瓯令】、【福清歌】、【台州歌】、【吴小四】、【赵皮鞋】等曲调，便都是温州、福建一带流传的民间歌谣。而且，徐渭所说的那些被用作南戏曲调的“宋人词”，并非宋代文人所作的律词，而是民间的曲子词，这些曲子词产生于唐代，进入宋代以后，一部分被文人采用成为律

词,另一部分则继续在民间流传,故这样的“宋人词”实与民间歌谣无异。南戏不仅采用了民间歌谣作为曲调,而且也承袭了民间歌谣的演唱方式,民间歌谣是采用依腔传字的方式歌唱的,每一首歌曲,都有其固定的旋律。在传唱过程中,可以用固定的旋律来套唱不同的文字。南戏也承袭了民间歌谣这种依腔传字的演唱方式,因此,其曲调也具有了民间歌谣这种定腔不定字声的特征,即演唱时是以固定的旋律来套唱不同的文字,只要曲文的字数能为曲调的旋律所容纳,故南曲具有句格相对稳定的特征,同一支曲调被连续使用时,其曲词的平仄虽有不同,但句格与字数很少有出入,如《张协状元》第四十七出中外、旦、后(贴)三人接唱的的四支【金莲花】(又名【水红花】)曲:

【金莲花】漫然回首望京城,瑞烟平,咸肃静。吴江一派水泠泠。蜀山青,侵碧汉。但见连云栈,听得野猿声,真个是帟屏也罗!

【前腔】新来似娘子貌妖娆,脸桃花,檀口小。今朝梳裹胜儿曹。夜合花,斜插带。金为凤,翠为翘,莫道胜花娇也罗!

【前腔】乍然梳洗殢人羞,舍闲愁,眉枉皱。闲随爹妈恣遨游。好姻缘,来辐凑。把你撺掇,嫁一个好儿夫,那更效绸缪也罗!

【前腔】孩儿疮疾幸然乾(痊),自今番,常打扮。沉香亭畔倚栏杆。夜合花,红牡丹。姚黄间满,这太湖山,真个最堪观也罗!

以上这四支曲文虽然相应各句的平仄与用韵有较大的出入,但每曲都为九句,每句的字数基本相同。这样稳定的句格,便是依腔传字的演唱方式所要求的。

同时,由于曲调的旋律固定,因此,对字声的要求就不十分严格,剧作者所写的曲文只要能够为曲调固定的旋律所容纳就可以了,不必顾及曲文的平仄、韵律等。故若从字声的平仄搭配来看,早期南戏的曲文多有不合律处。如《张协状元》第十二出【夏云峰】曲:

展愁眉,舒病眼,勉强徐步廊西。张丈秀,才且与,
上平平,平去上,上平平去平平 平去去 平上上
大公施礼。久闻清德,不探知。不及前诣。
去平平平 上平平入 入去平 入入平去
正□雪,张协在病中,那值逆旅。
去 入 平入去去平 上去去上

其中“丈秀”、“在病”皆为两去声字连用,“且与”两上声字连用,又“那值逆旅”连用四仄声字,皆不合律。

又如第三十二出【台州歌】曲:

是人道相公女子好做妇,弗比小人子女穷合穷。
去平去平平上上上去去 去上上平上上平平平
我个胜花娘子生得白蓬蓬,一个头髻长长似盘龙。
上去去平平上平入入平平 入去平入平平去平平

其中“女子好做妇”为三上声字与两去声字连用,“穷合穷”为三平声字连用,皆失律。

当然,与民间歌谣相比,南戏曲调的旋律要丰富得多,即在稳定的旋律中,富有变化。因此,我们说南戏曲调具有固定的旋律,这也只是相对而言的,若按其旋律固定的程度来划分,可以将南戏曲调的曲体构成情形分为四大类:

第一类是同一支曲调分为前后两部分，前一部分的旋律只是相对稳定，而后一部分则固定不变，这固定不变部分称为“合头”，也就是该曲之定腔所在，故“合头”部分的文字也较固定。同一曲调连用几曲，若“合头”部分的曲文相同，从次曲起，便只在“合头”处注明“合”或“合前”、“合同前”，曲文不再出现。如《张协状元》第四十五出的【鹅鸭满渡船】曲：

【鹅鸭满渡船】论妾家豪贵，又岂得随人去。既然没寂淡，没依倚。婆婆向前不须跪来拜启。媳妇拜告相公知：这贫女底，（合）从幼来在庙中，旦夕里是我周济。

【前腔】细想吾一女，比它仪容美。所为及张协，悄无二。奴家煮些粥食伊去吃。少住我要说仔细，与医教可。（合）随待去做女儿，改妆饰若珠翠。

【前腔】劝你休窖约，随去你福至。最好俱丰足，衣共食随汝意。从小我惜伊，伊去婆亦去。病尤未可。婆一路当直你。（合）厮系绾免忧虑，成伴侣几风味。

如果从曲文的意思来看，此曲的合头应为最后三句，因首曲中的“这贫女底”三句都是净（李大婆）回答丑（王德用）时所唱的，前后连贯，不能割裂。但该曲将“合头”定在后二句，可见“合头”前的旋律不固定，如在句式上来看，前二句为七句，后一曲为八句，而“合头”的二句的旋律是固定的。

又如《张协状元》第五十一出【引番子】曲：

【引番子】即刻共惟，判府相公。有少事，特欲来相议，见夫人只怕失礼。唤我儿和夫人至，出来这里，休要致疑。（合）既是亲戚，亲戚不妨对席。

【同前】闻道是关西，老将太尉。本不敢，直人来谒见，托在同官，一是亲戚。请郡主出来这里，听洒拜启，休要致疑。（合同前）

【同前】徐步金莲，款款步砌。这老将，却是我亲契。万福不罪，未及参待。这郡主洒不曾见，生得恁奇，休要致疑。（合同前）

如果从文字上来看，此曲的“合头”应自“休要致疑”句起，因自此句起三曲的曲文皆同，但该曲却将“合头”定在“既是亲戚”句起，这说明在此句前的旋律虽有定，但只是相对固定，可以作一些变化，而从“既是亲戚”句起，其旋律则十分稳定。

也有的曲调尽管前后几曲的“合头”处曲文不同，但也要注明一“合”字，以表明此处是该曲的定腔所在。如《张协状元》第十六出【添字赛红娘】四曲之“合头”：

（合）愿得百岁镇同谐，浑不暂离。

（合）愿得一跃过龙门，荣归故里。

（合）愿得相看镇长恁，如鱼似水。

（合）愿得前意镇如初，团圆到底。

第二类是整支曲调从头至尾旋律皆十分稳定，故这类曲调无“合头”。如《张协状元》第十二出和元本《琵琶记》第六出的【字字双】曲：

一石两石米和谷，也一担担。两桶三桶臭物事，也一担担。四把五把大枋柴，也一担担。豆腐一头酒一头，也一担担。

我做媒婆甚妖烧，谈笑：说开说合口如刀，波悄（俏）。合婚问卜若都好，有钞；只怕假做庚帖被人告，

吃拷。

【字字双】曲始见于唐代，其句格本为七言四句，如唐郑嵎《才鬼子》载：“唐中涓官伎馆，见童子捧酒核，导三人至，皆古衣冠。相谓曰：‘崔常侍来何迟？’俄顷，一人至，有离别意。共联四句，为【字字双】曲云。”今《张协状元》与《琵琶记》的【字字双】曲在每一七字句后，分别增加了四字与两字一句，这增加的一句其实是一种和声，唐代的【字字双】曲在每一句曲文后面已有和声，只是没有用文字与其相配，而南戏中的【字字双】曲则在和声处填上了文字，即因乐以配词，依腔以度词。而这也说明，【字字双】曲之旋律从唐代产生以来就十分稳定。

又如《张协状元》第二十四出【麻郎】曲，连用四曲，不仅句式无异，而且每句的字数也很少有出入：

【麻郎】打脊奄簪赖秀，打脊奄簪赖狗。两个不须动手，各请住休得要应口。贼猕猴，雌猕猴，看我面一齐住休。

【同前】我只是不还赁钱，赶出去桥亭上眠。看取同人劝您，休要出言恁偏。你弄拳，我弄拳，看口休得要斗煎。

【同前】少我那房钱到嗔，骂得我教人怎忍！你两个八两半斤，好一对人客与主人。我去论，我去论，大都来能欠几文。

【同前】要你须着这秀才，我着它伊休要来。你两个贫胎苦胎，没紧要休得要系怀。我讨柴，我讨柴，要厮打只得请退。

第三类是整支曲调的旋律在大致固定的前提下，可以作一些变动，故这一类曲通常也没有“合头”，如《张协状元》第三出

【叨叨令】曲：

【叨叨令】贫则虽贫，每恁地娇，这两眉儿扫。有时暗忆妾爹娘，珠泪堕润湿芳容，甚人知道？妾又无人要。兼自执卓做人，除非是苦怀抱。妾又无倚靠。付分缘与人缉麻，夜间独自，宿在古庙。

【同前】几番焦燥，命直不好，埋冤知是几宵。受千般愁闷，万种寂寥，虚度奴年少。每甘分粗衣布裙，寻思另般格调，若要奴家好，遇得一个意中人，共作结发，夫妻谐老。

前后两曲不仅句式有异，即首曲为十三句，次曲为十二句，而且每句的字数及字声也有差异。这一类曲，在后人所编撰的南曲谱中将一常用格式列作正格，其余则称之为“又一体”或“变格”。如清钮少雅、徐于室编撰的《南曲九宫正始》册十正宫近词收录了《张协状元》的这两支曲，将首曲作为正格，而将次曲列作“第二格”，并注云：“此格比上调除却首、末四句，腹中大不同。”

第四类是只固定曲调的节奏与韵位，句式与字声皆不固定，同样也无“合头”。这一类曲，也就是徐渭所说的“随心令”、“顺口可歌”之曲。如《张协状元》第三十二出的【台州歌】曲：

是人道/相公/女子/好做妇，
弗比/小人/子女/穷合穷。
我个/胜花/娘子/生得/白蓬蓬，
一个/头髻/长长/似盘龙。
巧小/身材子，常着个/好千(干)红。
东华/门外/傍在/小楼东，
当初/只道个/状元/迎出/似喜/相逢，

刺起/丝鞭/两不管，
谁知道/状元似/鬼头风。
日日/吵得/亚爹/耳朵聩，
两三日/饭也/不吃/一口，
谁知你/今日/死了/一场空。

整支曲尽管句式与字声不定，但曲文的节奏及韵位清晰有定。演唱时，由于节奏分明，再加上韵位有定，前一腔句与后一腔句相互呼应，故仍使得整支曲调的旋律既流畅顺口，又完整统一。但这一类曲由于其句式与字声皆无定，因此，后世曲律家们在编撰南曲谱时便以为不合律而不予收录。

除了采用民间歌谣的依腔传字的方式来演唱外，早期南戏在演唱时，是用当地的方言土语来演唱的，如南戏在温州产生时，就是用温州的方言演唱的，如明祝允明《怀星堂集·重刻中原音韵序》云：“不幸又有南宋温州戏文之调，殆禽噪耳，其调果在何处？”由于南方一地有一地的方言，如明朱权《琼林雅音序》谓北方“无乡谈”，而在南戏流传的“吴越、闽广、荆湖、溪洞之地，皆有乡谈。谓之彝语，谓之鸩舌，非译不通”。南戏从温州流传外地后，又用当地的方言土语来演唱，因此，在其流传过程中，便出现了许多不同的唱腔，如魏良辅《南词引正》云：“腔有数样，纷纭不类。各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。”祝允明《猥谈》也云：“数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声音大乱，……盖已略无音律、腔调。愚人蠢工，徇意更变，妄名“余姚腔”、“海盐腔”、“弋阳腔”、“昆山腔”之类。变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。若以被之管弦，必至失笑。”

南戏这种采用民歌以及用方言土语演唱的形式，也使得南戏的曲韵具有鲜明的地方性。如支思与齐微、鱼模不分，鱼模与家麻、歌戈、车遮相混，又真文与庚青、侵寻、寒山与先天、监咸、廉纤等开口韵与闭口韵不分。以《张协状元》的用韵为例，

若以《中原音韵》所列的韵部来检韵，其用韵十分混乱，如：

第十二出【狮子序】曲：至（支思）、利（齐微）、己（齐微）、如（鱼模）、书（鱼模）、指（齐微）、时（支思）；第二十七出（大圣乐）曲：妻（齐微）、喜（齐微）、刺（支思）、意（齐微）、娶（鱼模）、底（支思）、弃（齐微）、如（鱼模）——支思、齐微、鱼模通押；

第九出【油核桃】曲：呵（歌戈）、大（家麻）、破（歌戈）、顾（鱼模）、过（歌戈）；同出【油核桃（前腔）】呵（歌戈）、夜（车遮）、破（歌戈）、做（歌戈）、话（家麻）——歌戈、家麻、鱼模、车遮通押；

第十六出【大影戏】曲：案（寒山）、干（寒山）、满（桓欢）、缘（先天）、转（先天）、面（先天）；第十八出【孝顺歌】曲：欠（廉纤）、慳（寒山）、添（廉纤）、转（先天）、添（廉纤）、还（寒山）——寒山、先天、桓欢、廉纤通押；

第十八出【孝顺歌】君（真文）、贫（真文）、人（真文）、亲（真文）、兵（庚青）、另（庚青）、京（庚青）——真文、庚青通押；

第二十出【四换头】曲：恩（真文）、听（庚青）、人（真文）、心（侵寻）、音（侵寻）——真文、庚青通押；

第十六出【刮鼓令】曲：欢（桓欢）、满（桓欢）、碗（桓欢）、盘（桓欢）、乱（桓欢）、门（真文）、分（真文）、樽（真文）、樽（真文）——真文、桓欢通押。

明王骥德将南戏的用韵与北曲杂剧的用韵作了比较，认为北曲杂剧的作家严守曲律，而南戏作家所作多不合律，如《曲律·论韵》云：

作曲，则用元周德清《中原音韵》。古乐府悉系古韵，宋词尚沿用诗韵，入金未能尽变，至元人谱曲，用韵始严。德清生最晚，始辑为此韵，作北曲者守之，兢兢无敢出入。独南曲类多旁入他韵，如支思之于齐微、鱼模，鱼模之于家麻、歌戈、车遮，真文之于庚青、侵寻，或又之于寒山、桓欢、先天，寒山之于桓欢、先

天、监咸、廉纤，或又甚而东钟之于庚青，混无分别，不啻乱麻，令曲之道尽亡，而识者每为掩口。北剧每折只用一韵，南戏更韵，已非古法，至每韵复出入数韵，而恬不知怪，抑何窘也！

王骥德是从文人学士作律诗、律词的传统来看南戏与北曲杂剧在用韵上的区别，故认为南戏用韵混乱，叶乡音，这不符合作律诗、律词的传统，“已非古法”，而这也正说明了南戏的曲韵具有地方性的特征。

早期南戏的唱腔由于都是采用依腔传字的演唱方式及用方言来演唱，因此，尽管各唱腔在演唱风格上有区别，但在曲体的构成上，都具有定腔不定字声与曲韵的地方性这两大特征。而随着后人对南戏唱腔的改革，早期南戏曲体构成上的这两大特征，也先后出现了变异。

二、魏良辅以前的南戏唱腔改革

早期南戏采用民间歌谣依腔传字的演唱方式及用方言土语演唱的方式，在文人学士看来，是粗俗不雅的，因此，在一些像祝允明那样的文人学士鄙视南戏的同时，也有一些文人学士按照自己的审美情趣，对南戏的唱腔加以改革。而对南戏的唱腔加以改革的，并非始自魏良辅，早在元代，北曲作家杨梓、贯云石等人就已经对南戏四大唱腔之一的海盐腔作了改革。

海盐腔是南戏流传到了海盐以后与海盐一带的方言土语、民间歌谣相结合而产生的一种唱腔。据明李日华《紫桃轩杂缀》卷二载：“张镃，字功甫，循王之孙。奢侈而有清尚，尝来吾郡海盐，作园亭自恣，令歌儿衍曲，务为新声，所谓海盐腔也。”张镃是循王张俊的孙子，生于宋高宗绍兴二十三年（1153），他到海盐“作园亭自恣”，当在三、四十岁的时候，即宋孝宗淳熙中到宋光宗绍熙间，故海盐腔在宋光宗朝前后就已经产生了。而

当时的海盐腔也与其他南戏唱腔一样,也是用方言土语即用海盐当地的方言土语来演唱的,这对于外地人来说是不懂。

到了元代,北曲作家杨梓来到海盐居住,便对海盐腔作了改革,如元姚桐寿《乐郊私语》载:“州少年多善歌乐府,其传皆出于澈川杨氏。当康惠公梓存时,节侠风流,善音律,与武林阿里海涯之子云石交。云石翩翩公子,无论所制乐府散套,骏逸为当行之冠,即歌声高引,可彻云汉,而康惠独得其传。其后长公国材,次公少中,复与鲜于去矜交好,去矜亦乐府擅长,以故杨氏家僮千指,无有不善南北歌调者。由是州人往往得其家法,以能歌名于浙右。”杨梓,先世为福建浦城人,后迁居海盐之澈川,元时曾任嘉议大夫、杭州路总管,谥康惠。杨梓是北曲作家,作有《敬德不伏老》、《豫让吞炭》、《霍光鬼谏》等三种杂剧。另外,与杨梓交好的贯云石及与少中交好的鲜于去矜也都是北曲作家。贯云石,回纥(今维吾尔族)人。他们不仅精通北曲,而且也善南曲。《乐郊私语》虽没有指明杨氏家僮所擅长的“南北歌调者”为何,但所谓“南调”者,必为当地流行的海盐腔。由于杨梓等人不是海盐人,听不懂用海盐方言唱的海盐腔,因此,当他们在海盐居住时,便对南宋以来的海盐腔作了改革,即将原来用海盐当地的方言演唱,改为用外地人也能听得懂的北曲所用的中州音即“官语”来演唱。由于贯云石也参与了对海盐腔的改革,故后人误以为海盐腔创始于贯云石,如清王士禛《香祖笔记》卷一云:“今世俗所谓海盐腔者,实发于贯酸斋,源流远矣。”

海盐腔在元代经杨梓、贯云石等的改革后,即改为用外地人也听得懂的“官语”来演唱,因此,也使得海盐腔能够南北通行。如明顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条载:“海盐多官语,两京人用之。”而且在明初进入了上流社会,在魏良辅改革昆山腔之前,成为上流社会崇尚的南戏唱腔。如明杨慎《丹铅总录》(有嘉靖三十三年梁佐写的序)载:“近日多尚海盐南曲,士大夫稟心房之精,从婉变之习者,风靡如一。甚者北土亦侈而耽之,更数十年北曲亦

失传矣。”明张牧《笠泽随笔》也云：“万历以前，士大夫宴集，多用海盐戏文娱宾客。……若用弋阳、余姚则为不敬。”当时许多缙绅公侯之家都蓄有海盐腔的家班，如明陈士业《江城名迹记》载：“匡吾王府，建安镇国将军朱多煤之居，家有女优，可十四、五人。歌板舞衫，缠绵婉转。生曰顺妹，旦曰金凤，皆善海盐腔。……万历戊子，予初试棘围，场事竣，招十三郡名流，大合乐于其第，演《绣襦记》，至斗转河斜，满座二十余人皆沾醉，灯前拈韵属和。”朱多煤是明宁献王朱权的后裔，其中提到的旦角金凤，是明代嘉靖年间著名的海盐腔演员，如清褚人获《坚瓠广集》载：“海盐优童金凤，少以色幸于分宜严东楼。既色衰，食贫居里。比东楼败，王凤洲《鸣凤记》行，金复涂粉墨，扮东楼，举动酷肖，名噪一时。”另清焦循《剧说》卷六、周亮工《书影》也有类似的记载。又如嘉靖年间曾在浙江任职的大官僚谭纶因喜欢海盐腔，厌恶乐平腔与徽州腔，特地从浙江把唱海盐腔的演员带回故乡江西宜黄，教当地的戏文演员唱海盐腔。^①甚至当时一些苏州的戏曲演员也习唱海盐腔，如《金瓶梅词话》中多次提到海盐子弟唱戏文之事，其中第七十回写道：“海盐子弟张美、徐顺、荀子孝生旦都挑戏箱到了。”而第三十一回也提到徐顺与荀子孝等人，当安进士问荀子孝是哪里人时，荀子孝答道：“小的都是苏州人。”可见荀子孝与徐顺都是苏州籍的海盐腔演员，小说中称他们是海盐子弟，并不是因为他们是海盐籍演员，而是就他们所唱的海盐腔而言的。可见，即使昆山腔早已在元代就产生了，但苏州籍的演员还是以海盐腔来招揽生意的。而且，早在成化年间，那些演唱海盐腔的苏州籍演员已经把海盐腔带到了北京，进入了宫廷。如明陆采《都公谈纂》载：“吴优有为南戏于京师者，锦衣门达其以男装女，惑乱风俗。英宗亲逮问之，优具陈劝化风俗状，上令解缚，面令演之。一

① 明汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》，《汤显祖诗文集》卷三十四，第1128页，上海古籍出版社1982年版。

优前云:‘国正天心顺,官清民自安’云云。上大悦,曰:‘此格言也,奈何罪之?’遂籍群优于教坊,群优耻之。上崩,遁归于吴。”

杨梓、贯云石等人虽对海盐腔作了改革,但只是对海盐腔的语言作了改革,没有对海盐腔依腔传字的演唱方式加以改革,换言之,只是改用了另一种方言(官语)来演唱(因为从某种意义上来说,“官语”也是一种方言,只是比昆山、海盐等地的方言应用的范围要广),因此,在曲体上,仍保持着早期南戏的腔定字声不定的特征,也由于其字声的组合不合律,因此,不能像北曲那样与弦索相合。如《南词叙录》载:明太祖喜观《琵琶记》,“日令优进演,寻患其不可入弦索,命教坊奉銮史忠计之,色长刘杲者遂撰腔以献。南曲、北调可于箏、琶被之,然终柔缓散戾,不若北之铿锵入耳也。”明陆采《冶城客论》“刘史二伶”条对此也有记载,云:“国初教坊有刘色长者,以太祖好南曲,别制新腔歌之,比浙音稍合宫调,故南都至今传之。近始尚浙音,伎女辈或弃北而南,然终不可入弦索也。”所谓“浙音”,也就是海盐腔,由此可见,明初的海盐腔虽然改用“官语”演唱,能够像北曲一样,也能在两京流传,但由于仍是采用依腔传字的方式来演唱的,腔定而字声不定,故不能像北曲那样,与弦索相合。即使是经过教坊色长刘杲的改造,“比浙音稍合宫调”,但还是因平仄不合律,“柔缓散戾”、“终不可入弦索”。

三、魏良辅对昆山腔的改革

与杨梓等人对海盐腔的改革相比,魏良辅对昆山腔的改革是带有根本性的改革,既对昆山腔的语言即用吴地方言演唱,改为用“官语”(中州音)演唱,又对昆山腔的依腔传字的演唱方式作了改革。

在明代魏良辅以前,昆山腔也与弋阳腔、余姚腔及初期的海盐腔等其他南戏唱腔一样,也是采用依腔传字、用方言土语演唱的,由于是用昆山当地的方言土语演唱,外地人听不懂,故

直到明代初年,其流行的范围还不大,“止行于吴中”一地^①。到了明代嘉靖年间,魏良辅“愤南曲之讹陋”^②,即有感于南戏昆山、弋阳、海盐、余姚等唱腔以腔传字、用方言土语演唱的方法的粗俗,便对南戏四大唱腔之一的昆山腔作了改革。魏良辅对昆山腔所作的改革,就是将原来依腔传字的演唱方法,改为用依字定腔的方法来演唱。如他在《南词引正》中谈到昆山腔的演唱方法时指出:

五音以四声为主,但四声不得其宜,则五音废矣。

平、上、去、入,务要端正。有上声字扭入平声,去声唱作入声,皆做腔之故,宜速改之。

所谓“五音以四声为主”,也就是说曲调的宫、商、角、徵、羽等乐律由字的平、上、去、入四声来决定。明代戏曲家沈宠绥也谓昆山腔经魏良辅改造后,“尽洗乖声,别开堂奥。调用水磨,拍捭冷板。声则平、上、去、入之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀。功深镕琢,气无烟火。启口轻圆,收音纯细。……要皆别有唱法,绝非戏场声口”^③。而由于采用了依字定腔的演唱方法后,使得南戏的曲体发生了根本的变化,即由原来的腔定字声不定,改为字声定而腔不定。剧作家在作曲填词时,虽然仍是按曲牌来填词,但不必顾及该曲调原有的腔格,“但正目前字眼”^④,即只要顾及字声的搭配合律,如“宜上不得用去,宜去不得用上,宜上去不得去上,宜去上不得上去”^⑤。“曲有宜于平者,而平有阴

① 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第242页,中国戏剧出版社1959年出版。

② 明沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》,《中国古典戏曲论著集成》第五册。

③ 同上。

④ 《度曲须知·弦律存亡》,《中国古典戏曲论著集成》第五册,第242页。

⑤ 明王骥德《曲律·论平仄》,《中国古典戏曲论著集成》第六册,第105页。

阳；有宜于仄者，而仄有上、去、入。乖其法，则曰拗嗓”^①。每一曲调的句数的多少、每句字数的多少则可不必顾及。同样，对于演唱者来说，也不必顾及曲调的句式及曲句的多寡，只要按剧作家所填的实际曲文的字声来演唱，如王骥德指出：“欲语曲者，先须识字，识字先须反切。”^②因此，沈宠绥认为：“盖切法，即唱法也。”^③清代李渔《闲情偶寄·演习部·授曲第三》在谈到演员学习唱曲时也指出：“调平仄，别阴阳，学歌之首务也。”明代戏曲家汤显祖在编撰“四梦”时，便没有按照曲谱所规定的曲律来填词，当有人批评他不遵守曲律时，他为自己辩解道：

曲者，句字转声而已。葛天短而胡元长，时势使然。总之，偶方奇圆，节数随异。四六之言，二字二节；五言三，七言四。歌诗者自然而然，乃至唱曲，三言四言，一字一节，故为缓音，以舒上下长句，使然而自然也。^④

这也就是说，无论是剧作家，还是演唱者，当时都是按实际的字声来填词或歌唱，所谓“曲者，句字转声而已”，也就是依字声定腔。

也正因为新昆山腔采用了依字声定腔的演唱方式，因此，自魏良辅改革昆山腔以后，便出现了许多有关曲调字声的论著与曲谱、韵谱，为剧作家提供作曲填词的具体规范与准绳。

而由于只定字声，不定句式，故一曲之句数可增可减，一句之字数也可多可少，如【水底鱼儿】曲，在宋元南戏中，皆为八

① 明王骥德《曲律·论平仄》，《中国古典戏曲论著集成》第六册，第105页。

② 同上。

③ 《度曲须知·字母堪删》，《中国古典戏曲论著集成》第五册，第223页。

④ 《答凌初成》，《汤显祖诗文集》卷四十七，第1344页，上海古籍出版社1982年出版。

句，而在明代文人传奇中，则多为四句，如《南曲九宫正始》册七在【水底鱼儿】曲下注云：“按【水底鱼】全调，凡古本古曲，无不八句者也。”沈璟《南九宫十三调曲谱》卷十五本调下也注云：“此调细查《琵琶》、《拜月亭》诸旧曲皆如此（即八句），……今人但知有四句，盖因唱者懒唱八句，故作词者亦只作四句以便之，遂旧曲八句者二曲矣。”

又如明代人在改编宋元时期的南戏剧作时，对原作曲文句式多作改动，如《南曲九宫正始》册四收录“元传奇”《杀狗记》【大影戏】“嫂嫂行不由径”一曲，全曲共十一句，而明改本将此曲改为九句，钮少雅在原曲下注云：

此系古本原文，比上格《吴舜英》体止争第三句之六字、七字，餘皆纤毫无异者也。何时谱所收此曲其句法多致增损倒易，反谓原文无有“心儿里”四句，直删去之。若然，《吴舜英》二句之“合头”皆不必也。

又册七收录“元传奇”《王十朋》【真珠帘】“南极耿耿祥光灿”一曲，曲下注云：

此调据今改本《荆钗记》仍增第四、第五二句，而效《王祥》古体。

由于同一曲调有不同的句式、字声，因此，在明清曲律家们所编撰的南曲谱中，便在同一曲调下，列出了许多“又一体”。有的曲调由于增加的句子、字数超过了原曲太多，曲律家们便将这一类曲称之为集曲或犯曲，即将某一曲调中增加的句子，或与原曲的句式不合的句子分析出来，改成其他曲调中与之相合的句式。如明代汤显祖在编撰《牡丹亭》时，为了充分表达自己的“意”，没有遵循传统曲调的格律来填词，受到了一些曲律家们的

批评,并对《牡丹亭》加以改动,有的改编者便采用了集曲的方法,来订正原作中不合律的曲句。如原本《言怀》出【双调·真珠帘】曲第一、二两句为四、五字句(“河东旧族,柳氏名门最”),按曲谱此二句的句格应为七、三字句,故不合律。清钮少雅《格正牡丹亭》便将此二句的句格换作【正宫·喜迁莺】曲首二句的句格,因【喜迁莺】首二句正好是四、五字句。而叶堂的《牡丹亭全谱》则将此二句改用【商调·绕池游】首二句的句格。又如原本《惊梦》出【绕池游】曲第三、四两句分别为六、四字句(“人立小庭深院,炷尽沉烟”),若按曲谱此二句应为七、四字句,也不合律,故钮少雅与叶堂两人皆将此二句改用【商调·高阳台】三、四句的句格。因【高阳台】此二句的句格正好是六、四字。

这种集曲的方法能很好地解决内容与曲律的矛盾,而且由于所集的曲调与曲句没有限制,如【三十腔】,便是集三十支曲调中的曲句而成的,【十二腔】则是集十二支曲调中的曲句而成的,而集曲又多是细曲,适宜用于剧中生、旦抒情,因此,随着时代越往后,尤其是文人剧作的增加,南曲曲调的变格与集曲便越多,现将明清时期的一些主要的南曲谱中所收录的变格与集曲情况列表说明如下:

谱 别	总曲调数	变格数	集曲数
元《十三调谱》	492	0	2
元《九宫谱》	523	5	51
明蒋孝《旧编南九宫谱》	501	10	55
明沈璟《南九宫十三调曲谱》	666	555	163
《南曲九宫正始》	922	942	208
《九宫大成》	1513	1260	596

曲调句式、字数的增加或减少,以及字声的变化,也必然会引起旋律上的差异,造成曲调旋律的不稳定。有的曲调虽然调名相同,但其句式、字声等构成以及演唱时的旋律差异很大。

如同是【锦缠道】曲，《连环记·议剑》、《祝髮记·渡江》、《牡丹亭·拾画》、《渔家乐·卖书》四出戏所用的【锦缠道】曲的旋律皆有差异。又如【山坡羊】曲，《牡丹亭·惊梦》、《雷峰塔·断桥》、《渔家乐·藏舟》、《孽海记·思凡》中的【山坡羊】曲的旋律也不一致。而且，即使是同一曲调连用几曲，由于前一曲与后一曲的句式、字声有不同，其旋律也会有差异，如《浣纱记·采莲》出中的【念奴娇序】四曲。^①

对于因昆山腔改革以后所出现的南戏曲体的这一变异情形，有些曲律家认为是失去了规范，如沈宠绥《度曲须知》云：

慨自南调繁兴（指经魏良辅改革后的昆山腔流行），以清讴废弹拨，不异匠氏之弃准绳。词人率意挥毫，曲文非尽合矩，唱家又不按谱相稽，反就平仄例填之，曲刻意推敲，不知关头错认，曲词先已离轨，则字早正而律且失矣。故此弦索，昔弹之确有成式，今则依声附和而为曲子之奴。总是牌名，此套唱法，不施彼套；总是前腔，首曲腔规，非同后曲。以变化为新奇，以合掌为卑拙；符者不及二三，异者十常八九。即使以今式今，且毫无把握，欲一一古律绳之，不径庭者！

因此，他认为，“良辅者流，固时调功魁，亦叛古之戎首”^②。王骥德也大声疾呼：

至于南曲，鹅鹑之陈久废，刁斗之设不闲。彩笔如林，尽是呜呜之调；红牙迭响，只为靡靡之音。俾太

① 见周秦等编《寸心书屋曲谱》甲编，第118、135、207、344、186、453、457、144页，苏州大学出版社1993年出版。

② 《度曲须知·弦律存亡》，《中国古典戏曲论著集成》第五册，第242页。

古之典刑，斩于一旦；旧法之渐灭，怅在千秋！^①

从这些曲律家们的批评中，也证实了当时昆山腔经魏良辅改革后南曲曲体上所出现的依字定腔、定字声而腔不定的变异情形。

昆山腔的改革，导致南戏曲体变异的第二个特征是南北曲体的统一。在魏良辅改革昆山腔之前，北曲有两种演唱形式：一种是乐府北曲，即文人所作的有文饰、合格律的小令与套数，采用依字声定腔的演唱形式，如周德清在《中原音韵·后序》中说到当时与友人琐非复初一起听歌妓演唱乐府北曲的情形时说：

泰定甲子秋，予既作《中原音韵》并《起例》以遗青原萧存存，未几，访西域友人琐非复初——读书是邦——同志罗宗信见饷，携东山之妓，开北海之樽，英才若云，文笔如掣。复初举杯，讴者歌乐府【四块玉】，至“彩扇歌，青楼饮”，宗信止其音而谓予曰：“‘彩’字对‘青’字，而歌‘青’字为‘晴’。吾揣其音，此字合用平声，必欲扬其音，而‘青’字乃抑之，非也。畴昔尝闻萧存存言，君所著《中原音韵》，乃正语作词之法，以别阴、阳字义，其斯之谓欤？细详其调，非歌者之责也。”予因大笑，越其席，将其须而言曰：“信哉，吉之多士，而君又士之俊者也！尝游江海，歌台舞榭，观其称豪杰者，非富即贵耳，然能正其语之差，顾其曲之误，而才动之之者，鲜矣哉！”

又冯子振【黑漆弩】曲前序也云：

^① 明王骥德《曲律·自序》，《中国古典戏曲论著集成》第六册，第49页。

白无咎有【鸛鵲曲】云：“侬家鸛鵲洲边住……。”

余壬寅岁留上京，有北京伶妇御园秀之属相从风雪中，恨此曲无续之者。且谓前后多炙士大夫，拘于韵度，如第一个“父”字便难下语。又“甚也有安排我处”，“甚”字必须去声字，“我”字必须上声字，音律始谐，不然不可歌。此一节又难下语。诸公举酒，索余和之，以汴、吴、上都、天京风景试续之。

从周德清与冯子振的记载中可见，当时歌者在演唱乐府北曲时，去声字有去声字的旋律，上声字有上声字的旋律，字声须与音律相谐，即依字声定腔。

另一种是俚歌北曲，包括无文饰、不合律的小令、散套及杂剧剧曲，采用近于说话的节奏与旋律演唱，故其曲调的句子、字数不固定，同一支曲调，可以增加或减少句子与字数。如《墙头马上》、《勘头巾》、《还牢末》、《柳毅传书》、《后庭花》五剧中的【后庭花】曲：

1.《墙头马上》第一折：

休道是转星眸上下窥，恨不的倚香腮左右偎。便锦被翻红浪，罗裙作地席。既待要暗偷期，咱先有意，爱别人可舍了自己。（7句）

2.《勘头巾》第三折：

待推来怎地推，不招承等甚的？当日个指望待同谐老，今日被意中人连累你。你两个待做夫妻，怎当的官司临逼？阻鸾凤两下飞，跪佳人在这，枷杆夫在那壁。（9句）

3.《还牢末》第一折：

告你个掌王法的党太尉，告你个葫芦提的包待制。哎，你个有丈夫的萧行首，天也送了我的匾金环柳盗跖。一杖起一层皮，畅好是腕头着力。可正官不威牙爪威，直恁般有气势？打到有五六十，你休学俺做小的。将普天下小妇每拘刷来，一搭里砧刀上剁做肉泥，大锅里熬做汁。（13句）

4.《柳毅传书》第三折：

俺满口儿要结婚，他舒心儿不勘婚，信口儿无回话，划的偷睛儿横觑人。我这里两眉颦，他则待暗传芳信。对面的辞了亲，就儿里相逗引。俺叔父敢则嗔，那其间怎的忍！吼一声风力紧，吐半天烟雾昏。轻喝处摄了你魂，但抹着可更分了你身。你见他狠不狠，他从来恩不思。（16句）

5.《后庭花》第一折：

俺浑家心意真，您母子性命存。那壁厢欢喜杀三贞妇，这壁厢钁铎杀五脏神，你可也莫因循。天色儿初更时分，你今宵怎睡稳？俺夫妻同议论，敢教你免祸衅。等来朝到早晨，快离了此郡门。向他州寻远亲，往乡中投近邻，向山中影占身。但有日逢帝恩，却离了一庶民。小娘子为县君，老婆婆做太郡。食珍羞卧锦裯，列金钗使数人，似这般有福运。（21句）

以上这五支曲文，每曲的句格及每句的字数都有很大的差

异,若是用同一种曲调的固定的旋律来演唱,即像南戏那样用依腔传字的方式来演唱,显然是无法演唱的;同时,其曲文字声搭配也多不合律,故也不能像乐府北曲那样依字声定腔的形式演唱,因此,只能如说唱技艺一样,用近于说话的节奏与旋律来演唱。

而魏良辅本来是擅唱北曲的,因比不过另一位名叫王友山的北曲歌唱家,才改唱南曲的,如清余怀《寄畅园闻歌记》载:“南曲盖始于昆山魏良辅。良辅初习北音,绌于北人王友山,退而镂心南曲。”而且,魏良辅在对昆山腔进行改革的过程中,他又得到了擅唱北曲的张野塘、过云适等人的帮助,尤其是得到了擅长北曲、后成为他的女婿的张野塘的帮助与参与,如宋直方《琐闻录》载:“因考弦索之入江南,由戍卒张野塘始也。野塘河北人,以罪发太仓卫,素工弦索。既至吴,时为吴人歌北曲,人皆笑之。昆山魏良辅者,善南曲,为吴中国工,一日至太仓,闻野塘歌,心异之,留听三日夜,大称善,遂与野塘定交。时良辅年五十余,有一女,亦善歌,诸贵人争求之,不许。至是竟以妻野塘。野塘既得魏氏,并习南曲,更定弦索音节,使与南音相近。”因此,魏良辅对北曲也深有研究,十分精通,如他的《南词引正》虽是研究南曲的专著,但也对北曲作了论述,如曰:

北曲与南曲大相悬绝,无南腔南字者佳,要顿挫,有数等。五方言语不一,有中州调、冀州调、古黄州调,有磨调、弦索调,乃东坡所传,偏于楚腔。唱北曲宗中州调者佳。伎人将南曲配弦索,直为方底圆盖也。关汉卿云:“以小冀州调拍板传弦最妙。”

魏良辅既不满意南戏依腔传字的演唱方式,同时又熟悉乐府北曲依字传腔的演唱方式,因此,他在对昆山腔加以改革时,很自然地采用了乐府北曲依字声定腔的方式来对昆山腔加以

改革。而由于经魏良辅改革后的昆山腔也采用了乐府北曲依字定腔的演唱方式,因此,也就使得昆山腔所采用的南曲曲体与乐府北曲的曲体渐趋一致。乐府北曲依字传腔的演唱方式,因此,他在对昆山腔加以改革时,很自然地采用了乐府北曲依字声定腔的方式来对昆山腔加以改革。而由于经魏良辅改革后的昆山腔也采用了依字定腔的演唱方式,因此,也就使得昆山腔所采用的南曲曲体与北曲的曲体渐趋一致。虽然从歌唱的角度来说,南曲与北曲仍有异,如魏良辅在《南词引正》中特地指出:“南曲不可杂北腔,北曲不可杂南字。”但从曲调的句式、字声等曲体格律来看,两者并无区别,也正因为如此,在当时,南曲可以用北曲的旋律唱,如沈自晋《南词简谱》卷十四【黄钟·点绛唇】曲下注云:

此曲乃南吕引子,不可作北调唱。……今人凡唱此调及【粉蝶儿】,俱作北腔,竟不知有【南点绛唇】及【南粉蝶儿】也,可笑。

虽然沈自晋认为【点绛唇】曲与【粉蝶儿】曲有南北之别,但从他的注文中可见,在当时的实际演唱中,两曲既可作南曲唱,也可作北曲唱。又在【二犯江儿水】曲下,《南词新谱》也有注云:

此曲本为南调,前辈陈大声诸公作此调者甚多,今《银瓶记》亦作南曲唱。不知始自何人,将《宝剑记》诸曲唱北腔,此后《红拂》、《浣纱》而下,皆被人作北腔唱矣。然作者元未尝以北调题之也。

由于南曲可以用北曲的旋律演唱,因此,有的剧作在本为南曲的曲调前注明为北曲,如张凤翼的《红拂记·侠女私奔》出在【二犯江儿水】曲前特标有一“北”字,注明是北曲,当作北

曲唱。

又如钮少雅《南曲九宫正始》册七收录元本《破窑记·团圆封赠》出中的【道和】“喜得功名遂”、“深感情意美”、“日前惟恐人谈耻”、“一时为此闲言语”、“效学双双”、“算因缘事这般辐辏”、“算因缘事”等七曲和【梅花酒】“逢节遇时”一曲，并在“算因缘事”一曲下注云：

按元传奇《瓦窑记》及时本《彩楼记》，此底折皆系全套南词，后不知何人改为南北合调，载于《雍熙乐府》，此必效永乐朝《传心要诀》本之套式耳，且今之梨园多有浑作北调唱之者。

反之，北曲也可以用南曲的旋律唱，如《玉玦记》第二十九出：

（丑）大姐，央你唱一套马东篱《百岁光阴》。（小旦做北调唱介）（丑）我不喜北音，要做南调唱才好。（小旦）也罢。（唱）【集贤宾】光阴百岁如梦蝶，回首往事堪嗟。……

明胡文焕《群音类选》“北腔”卷五选录了马致远的这套散曲，并注云：“近偷入《玉玦记》。”

故此时昆山腔所唱的北曲，已非以前的北曲了，如明沈德符《顾曲杂言》曰：“今南方北曲，瓦缶乱鸣，此名北曲，非北曲也。”沈宠绥《弦索辨讹》也谓当时的北曲“名北而曲不真北也，年来业经厘剔，顾亦以字清腔迤之故，渐近水磨，转无北气，则字北曲岂尽北哉”？清徐大椿《乐府杂录》也谓“至明之中叶，昆腔盛行”后，其时所唱北曲，“亦改为昆腔之北曲，非当时之北曲矣”。

昆山腔的改革导致南戏曲体变异的第三个特征是曲韵的变异，即曲韵的全域性。依字声行腔，首先必须字音正，也就是

要用一种标准的语音来纠正方言土音之讹。而且,继魏良辅对昆山腔改革后,戏曲家梁辰鱼又作《浣纱记》传奇,将当时尚停留在清唱阶段的新昆山腔搬上了戏曲舞台,进一步扩大了新昆山腔的影响,当时新昆山腔成为曲坛“正音”流行南北各地,“声场稟为曲圣,后世依为鼻祖”^①,“谱传藩邸戚畹、金紫熠燿之家,而取声必宗伯龙氏,谓之‘昆腔’”^②。这时若仍以吴方言来演唱,外地观众听不懂,势必会影响昆山腔在外地的流传,如李渔认为:“三吴之音,止能通于三吴,出境言之,人多不解。”^③因此,新昆山腔的流行,在戏曲语言上向南曲作家与演员提出了全域性的要求,即作家所作的曲文与演员所念、唱的语音必须采用天下通行之语,为各地观众所能听得懂。对南戏的曲韵,要加以规范,确立一个南北观众都能接受的曲韵体系。由于北曲所采用的中州韵,是以北方语音为基础的,而当时的北方语音已具有通行语的性质,能通行各地,广泛使用。如周德清《中原音韵·正语作词起例》谓当时“上自缙绅论治道,及国语翻译,国学教授言语,下至讼庭理民,莫非中原之音”。《木天禁语》也谓:“马御史云:东夷西戎,南蛮北狄,四方偏气之语,不相通晓,互相憎恶。惟中原汉音,四方可以通行。四方之人,皆喜于习说。盖中原天地之中,得气之正,声音散布各能相入,是以诗中宜用中原之韵。”依这种“四方可以通行”的中原正音作为语音基础的中州韵,也同样具有通行语的性质。如元瑛非复初谓周德清在《中原音韵》中所总结的中州韵,“不独中原,乃天下之正音也”^④。这样的曲韵也正符合新昆山腔对曲韵的要求。因此,改革后的昆山腔便以中州韵作为南戏曲韵的规范。如魏良辅

① 明沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》,《中国古典戏曲论著集成》第五册,第198页。

② 明张大复《梅花草堂笔谈》卷十二《昆腔》,《笔记小说大观》第三十二册,第295页,江苏广陵古籍刻印社1982年版。

③ 清李渔《闲情偶寄·演习部·脱套第五》,《李渔全集》卷三,第105页,浙江古籍出版社1992年版。

④ 元瑛非复初《中原音韵序》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,第179页。

就把中州韵作为纠正南方乡音的标准韵，他在《南词引正》中指出：“苏人多唇音，如冰、明、娉、清、亭之类。松人病齿音，如知、之、至、使之类；又多撮口字，如朱、如、书、厨、徐、胥。”而“《中州韵》词意高古，音韵精绝，诸词之纲领。”故应以中州韵为标准韵，来纠正苏、松等地的方言土音，“殊方亦然”。明代万历年间，格律派戏曲理论家沈璟也提出要以周德清《中原音韵》中所确立的韵谱作为南戏曲韵的规范。他在【商调·二郎神】《论曲》散套中指出：“《中州韵》，分类详，《正韵》也为他草创。”为了给南戏作家与演员提供用韵的规范与准绳，沈璟还特地编撰了《南词韵选》一书，而《南词韵选》也是以《中原音韵》为准。如他在《南词韵选·范例》中称：

是编以《中原音韵》为主，虽有佳词，弗韵，弗选也。若“幽窗下教人对景”、“霸业艰危”、“画楼频传”、“无意整云髻”、“群芳绽锦鲜”等曲，虽世所脍炙，而用韵甚杂，殊误后学，皆斥之。

同时，为了帮助吴语地区的南戏作家与演唱者纠正字音不准的问题，沈璟还编撰了《正吴编》一书。

沈宠绥在《度曲须知·凡例》中也提出度曲时要纠正吴中方言之讹，如云：

正讹，正吴中之讹也。如“辰”本“陈”音而读“神”，“婿”本“细”音而读“絮”，音实径庭，业为唤醒。至如吴、胡、何、和，与随、谁、蕤、垂等字，相判在阴阳清浊、呼吸吐茹之间，虽善审音，难于尽美，此又不可概列俗讹之例，故另集“同音异字”诸考，不厌已精求精，览者罔察。

又如明潘之恒《亘史》云：“长洲、昆山、太仓，中原之音也，

名曰昆腔。”

《九宫大成北词宫谱·凡例》也载：“曲韵须遵中原韵，南曲同。”

李渔在论述演员学习唱曲时，也提出了“正音”的要求，所谓“正音”，也就是要改掉乡音，恪遵《中原音韵》，如曰：“正音维何？察其所生之地，禁为乡土之言，使归《中原音韵》之正者是已。”^①由上可见，魏良辅对昆山腔的改革，导致它所唱的南戏曲调的曲体发生了三大变异，而正是这些变异，使得昆山腔具有了典雅的风格，与其他南戏唱腔相比，更为清柔缠绵，委婉悠远，即通常所说的“水磨调”。这样的风格也正适合了文人学士、官僚士夫的审美情趣，因此，昆山腔的流传范围，也由最初的吴中一地，流传到了大江南北，出现了“四方歌曲必宗吴门”^②的局面。在魏良辅改革昆山腔之前，在上流社会流行的主要是海盐腔，而经过魏良辅改革后，海盐腔的地位便为昆山腔取代，成为上流社会戏曲舞台上的“南曲正音”。如顾起元《客座赘语》云：“今又有昆山，较海盐又为清柔而婉折，一字之长，延至数息。士大夫稟心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡。”王骥德《曲律》也载：“旧凡唱南调者，皆曰海盐，今海盐不振，而曰昆山。”

① 《闲情偶寄·声容部·习技第四》，《李渔全集》卷三，第151页。

② 清徐树丕《识小录》，《涵芬楼秘笈》本。

明代戏曲文人化的两个方面

——重评汤沈之争

俞为民

发生在明代中叶曲坛上的汤沈之争,是戏曲史上与文学史上一个重要事件,也是长期以来戏曲史研究中的一个热门课题,戏曲史家们对此已多有评述。关于这场争论的性质,一般都认为是有关戏曲的内容与形式或文采与格律问题的争论。若从汤沈之争的具体内容及两人在争论中所提出的戏曲主张来看,确实是与戏曲的内容与形式或文采与格律有关,但若将这场争论放到古代戏曲的发展过程中来考察,并联系这场争论所发生的曲坛现状来看,我们认为这场争论实是戏曲文人化过程中所出现的一个现象,其实质是戏曲文人化的两个方面的分歧。以下便对这场争论重作一番考察与评述。

一、明代戏曲的文人化——汤沈之争发生的背景

要弄清楚汤沈之争的实质,首先要了解这场争论所发生的背景。汤沈之争所发生的明代中叶,是我国古代戏曲史上自元代杂剧繁荣以来的又一个黄金时期。与宋元及明初的戏曲创作相比,在这一时期的曲坛上,戏曲文人化的倾向日益明显。

在这一时期里,文人学士、官僚士夫逐渐替代民间艺人与下层文人,成为戏曲作家的主体。

在宋元时期,由于戏曲刚从民间形成并兴起,其流行的范围主要是在民间,因此,不仅戏曲的观众多是下层民众,而且戏曲作家也皆为下层文人或民间艺人,如明代王骥德《曲论·杂论上》云:“古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外,如《荆钗》、《白兔》、《破窑》、《跃鲤》、《牧羊》、《杀狗劝夫》等记,其鄙俚浅近,若出一手。岂其时兵革孔棘,人士流离,皆村儒野老涂歌巷咏之作耶?”当时称这些编撰戏曲及其他说唱文本的下层文人或民间艺人为“书会才人”,如现存的《永乐大典戏文三种》,《张协状元》为永嘉九山书会才人所作,《宦门子弟错立身》为古杭才人所作,《小孙屠》为古杭书会才人所作;又如四大南戏之一的《白兔记》也为永嘉书会才人所作。

但到了明代,文人学士、官僚士夫开始参与戏曲的创作。元末明初高明作《琵琶记》首开文人参与戏曲创作之风。高明曾是理学家黄潜的学生,中过进士,做过官,称得上是名士了。《琵琶记》是根据被称为南戏之首的《赵贞女蔡二郎》改编而成的,经过高明的改编,大大提高了南戏剧本的文学性,如与早期南戏《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》等相比,《琵琶记》中写景抒情性场面以及适宜于生、旦抒情的长套细曲的增加,语言一改早期南戏本色俚俗的风格,富于文采。明代徐渭指出:在高明之前,南戏由于曲文俚俗,“不叶宫调”,故不为文人学士所留意。而高明作《琵琶记》,“用清丽之词,一洗作者之陋。于是村坊小伎,进与古法部相参,卓乎不可及已”^①。也正因为此,《琵琶记》受到了明代文人戏曲家们的推崇,被推为“传奇之首”。如王骥德认为:“古戏必以《西厢》、《琵琶》称首,递为桓、文。”^②他将《琵琶记》与《拜月亭》作

① 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第239页,中国戏剧出版社1959年版。

② 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第149页。

了比较,指出:“《拜月》语似草草,然时露机趣,以望《琵琶》,尚隔两尘。”^①何良俊也谓:“高则诚才藻富丽,如《琵琶记》‘长空万里’,是一篇好赋,岂词曲能尽之?”^②

在高明之后的明初,一方面由于统治者从戏曲宣扬封建礼教和粉饰太平的功利目的出发,鼓励文人学士创作戏曲。如明太祖朱元璋看到高明的《琵琶记》后,大为称赏,曰:“五经四书,布帛菽粟也,家家皆有;高明《琵琶记》如山珍海错,贵富家不可无。”^③又如明宁献王朱权也提出:“盖杂剧者,太平之胜事;非太平无以出。”^④另一方面,文人学士也视戏曲为宣扬封建礼教、劝化民众的最好载体。如丘浚认为,经书诗文虽也是“劝化世人,使他个个都尽五伦的道理”,但由于经书诗文皆是文人所作,不识字的看不懂,“虽然读书秀才说与”,“小人妇女也不知他说个甚的。若是今世南北歌曲,虽是街市子弟,田里农夫,人人都晓得唱念。其在今日,亦如古诗之在古时,其言语既易知,其感人尤易入。近世以来,做成南北戏文,用人搬演,虽非古礼,然人人观看,皆能通晓,尤易感动人心,使人手舞足蹈,亦不自觉”^⑤。因此,自高明作《琵琶记》后,在明代初年,也有一些文人学士、官僚士夫参与了戏曲创作,如《五伦记》的作者丘浚与《香囊记》的作者邵灿也是以文人学士的身份来创作戏曲的。丘浚是明景泰五年(1405)进士,历任国子祭酒、礼部尚书、太子太保兼文渊阁大学士等职,同时也是一位道学家,著有《朱子学的》、《大学衍义补》等理学著作。《香囊记》的作者邵灿则是明正统年间的府学生员(一说给事中),除《香囊记》外,尚著有《乐善集》。《龙泉记》的作者沈龄也是一位“蔚以名流,雄乎老学”的道学

① 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第149页。

② 明何良俊《四友斋丛说》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第11页。

③ 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第240页。

④ 明朱权《太和正音谱》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第43页。

⑤ 《五伦全备记·副末开场》,《五伦全备记》卷首,明万历间金陵世德堂刻本。

家^①。另外,朱权与朱有燾则是以皇家宗室的身份来从事戏曲创作的,分别作有《卓文君》、《冲漠子》、《诚斋乐府》、《太和正音谱》等。不过在明代中叶以前,参与戏曲创作的文人学士还不是很多。在明初曲坛上演出的,也多是宋元时期由书会才人创作的剧目。

到了明代中叶,由于新昆山腔的流行,文人参与戏曲创作日益增多。作为南戏四大唱腔之一的昆山腔,本来与其他唱腔一样,也是采用以腔传字、用方言土语演唱的,演唱方式粗俗,故当时不为文人学士所喜好。到了嘉靖时,戏曲音律家魏良辅对昆山腔作了改革,即改用以字传腔的方式来演唱,严格区分字之四声阴阳,同时放慢节奏,将一字分成头、腹、尾三部分徐徐唱出,“一字之长,延至数息”,清柔婉转,玉润珠圆,有如“水磨”。而昆山腔的这种清柔缠绵、委婉悠远的风格,正适合了文人学士、封建士大夫的艺术情趣,“士大夫稟心房之精,靡然从好”^②。因此,吸引了文人学士来为昆山腔创作剧本。尤其是梁辰鱼作《浣纱记》传奇,首次将新昆山腔与戏曲舞台结合起来,许多文人学士纷纷仿效,为新昆山腔创作剧本。一时“谱传藩邸戚畹,金紫熠燿之家,而取声必宗伯龙氏,谓之昆腔”^③。如王骥德《曲律·论腔调》载:“旧凡唱南调者,皆曰海盐,今海盐不振,而曰昆山。”戏曲在当时成了上流社会最主要的娱乐形式,一般的文人学士、封建士大夫都把作曲度曲,看成是怡情养性、显耀才华的风雅之举。如明沈德符《万历野获编》卷二十四载:“近年士大夫享太平之乐,以其聪明寄之剩技。吴中缙绅留意音律,如太仓张工部新、吴江沈吏部璟、无锡吴进士澄,俱工度曲,每广座命伎,即老优名倡俱皇遽失措,真不减江东公瑾。”原

① 明吕天成《曲品》卷上,《中国古典戏曲论著集成》第六册,第211页。

② 明顾启元《客座赘语》卷九,第303页,中华书局1987年版。

③ 明张大复《梅花草堂笔谈》,卷十二“昆腔”,《笔记小说大观》第三十二册,第295页,江苏广陵古籍刻印社1982年版。

来视戏曲为末技小道的封建士大夫、文人学士，都纷纷拈笔抽毫，参与戏曲创作。因此，这一时期的戏曲作家几乎全是封建士大夫、文人学士，一时作家辈出，剧作如林。如明沈宠绥《度曲须知》谓当时曲坛上“名人才子，踵《琵琶》、《拜月》之武，兢以传奇鸣。曲海词山，于今为烈”。“粤征往代，各有专至之事以传世，文章矜秦汉，诗词美宋唐，曲剧侈胡元。至我明则八股文字姑无置喙，而名公所制南曲传奇，方今无虑充栋，将来未可穷量，是真雄绝一代，堪传不朽者也。”吕天成《曲品》也云：“博观传奇，近时为盛，大江左右，骚雅沸腾；吴浙之间，风流掩映。”

文人学士参与戏曲创作与民间艺人创作戏曲有着很大的差异。首先，创作戏曲的目的不同。民间艺人创作戏曲的目的不是自娱，而是为了娱人的，即供戏班演出，让观众观赏的，因此，他们并不把编撰剧本看作是一种文学创作行为，不是想通过编撰剧本来抒发自己的志趣或显示自己的才华，只是将它当作一种谋生的手段，让戏班采用自己的剧本，并且能够受到下层观众的欢迎，以获取较好的经济收益。因此，民间艺人创作的戏曲一是剧作家的主体意识不明显，剧作家虽然也在剧作中表达了一定的意趣，但这种意趣，不是作者个人的意趣，而是下层民众所共有的意趣，因为只有充分反映了下层民众的情感与愿望，才能够引起他们心灵上的共鸣，从而赢得他们的认同与喜爱。二是语言通俗易懂，如凌濛初《谭曲杂割》云：“曲始于胡元，大略贵当行而不贵藻丽。其当行者曰本色，盖自有一番材料，其修饰词章，填塞学问，了无干涉也。故《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家，而长材如《琵琶》犹不得与，以《琵琶》间有刻意求工之境，亦开琢句修词之端，虽曲家本色故饶，而诗馀弩末亦不少耳。”

文人学士编撰南戏（传奇）剧本虽然也不乏为戏班演出而作者，但他们的主要目的不是为了获取经济收益，而是像作诗文一样，出于自娱的需要，即一是抒发自己的志趣，所谓的“诗

言志”，一是显耀自己的文学才华。在文人学士看来，戏曲是由诗、词演变而来的一种新的音乐文体，如明代臧懋循指出：“诗变而词，词变而曲，其源本出于一。”^①故明清文人又以“词”或“词余”来称戏曲，如明代徐渭的《南词叙录》，称南戏为“南词”；清代李玉的《北词广正谱》、周祥钰等编撰的《九宫大成南北词宫谱》等也称曲为“词”。而且文人剧作家们认为，与传统的诗、词相比，戏曲不仅最适宜于抒发作者自己的志趣，而且也最能体现作者的文学才华。如《桃花扇》的作者孔尚任认为：“传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说家，无体不备。至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。”^②李渔认为，在所有的文体中，戏曲最能满足作者逞情施才的欲望，如曰：“文字之最豪宕、最风雅，作之最健人脾胃者，莫过填词一种。若无此种，几于闷杀才人，困死豪杰。予生忧患之中，处落魄之境，自幼至长，自长至老，总无一刻舒眉，惟于制曲填词之顷，非但郁藉以舒，愠为之解，且尝僭作两间最乐之人，觉富贵荣华，其受用不过如此。未有真境之为所欲为，能出幻境纵横之上者，我欲做官，则顷刻之间便臻荣贵；我欲致仕，则转盼之际又入山林；我欲作人间才子，即为杜甫、李白之后身；我欲娶绝代佳人，即王嫱、西施之元配；我欲成仙作佛，则西天蓬岛即在砚池笔架之前；我欲尽孝输忠，则君治亲年，可跻尧、舜、彭、彭之上。非若他种文字，欲做寓言，必须远引曲譬，酝酿包含。十分牢骚，还须留住六七分；八斗才学，止可使出二三升。稍欠和平，略施纵送，即谓失风人之旨，犯佻达之嫌。求为家弦户颂者，难矣。填词一家，则惟恐其蓄而不言，言之不尽。是则是矣，须知畅所欲言，亦非易事。”^③因此，在文人学士所作的戏曲中，一是作家主体意识的增强，由于文人学士在创作戏曲时，普遍重视在剧作中寄寓与抒发自己的

① 明臧懋循《元曲选》第2页，中华书局1958年版。

② 清孔尚任《桃花扇》第1页，人民文学出版社1959年版。

③ 清李渔《闲情偶寄·词曲部》，《中国古典戏曲论著集成》第七册，第53、54页。

志趣。而在文人所作的剧作中,虽然也有故事情节与人物形象,但他们描写的重点并不在故事情节与人物形象本身,而是通过这些故事情节与人物形象来表达自己的志趣,也就是说故事情节与人物形象只是作者本人的志趣的载体。如在明代的文人戏曲中,有许多是作者的“发愤”之作,通过剧中的故事情节与人物形象,来抒发自己遭遇挫折后的愤懑不平之情,即通常所说的“借他人之酒杯,浇自己之块垒”。那些在仕途上遭受挫折与打击的文人学士,内心充满着失意与愤懑之情,而传统的诗文已不足以充分宣泄内心强烈的个人情绪,而集诗词文于一体的戏曲便成了他们宣泄与表达个人情绪的理想载体。如明徐士俊指出:“才人韵士,其牢骚抑郁、啼号愤激之情,与夫慷慨流连、谈谐笑谑之态,拂拂于指尖而津津于笔底,不能直写而曲摹之,不能庄语而戏喻之。”^①吴伟业在《北词广正谱序》中也指出:“盖士之不遇者,郁积其无聊不平之慨于胸中,无所发抒,因借古人之歌呼笑骂,以陶写我之抑郁牢骚;而我之性情,爱借古人之性情,而盘旋于纸上,婉转于当场。”

二是语言文采典雅,如徐渭《南词叙录》云:“以时文为南曲,元末明初未有也,其弊起于《香囊记》。《香囊》乃宜兴老生员邵文明作,习《诗经》,专学杜诗,遂以二书语句匀入曲中,宾白亦是文语,又好用故事作对子,最为害事。”凌濛初认为明代南戏(传奇)创作中出现的这种文采典雅的语言风格,肇始于元末高明的《琵琶记》,滥觞于梁辰鱼的《浣纱记》传奇,曰:“曲始于胡元,大略贵当行不贵藻丽。其当行者曰‘本色’,盖自有此一番材料,其修饰词章,填塞学问,了无干涉也。故《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家,而长材如《琵琶》犹不得与,以《琵琶》间有刻意求工之境,亦开琢句修词之端,虽曲家本色故饶,而诗余弩末亦不少。……自梁伯龙出,而始为工丽之滥觞,一时词名赫

① 明徐士俊《盛明杂剧序》,《盛明杂剧》,明崇祯二年刻本,第1页。

然。盖其生嘉、隆间，正七子雄长之会，崇尚华靡；弇州公以维桑之谊，盛为吹嘘，且其实于此道不深，以为词如是观止矣，而不知其非当行也。以故吴音一派，兢为剿袭。靡词如绣阁罗帏、铜壶银箭、黄莺紫燕、浪蝶狂蜂之类，启口即是，千篇一律。甚者使僻事，绘隐语，词须累诂，意如商谜。不惟曲家一种本色语抹尽无余，即人间一种真情话，埋没不露已。”^①

其次，在曲调的格律上，由于民间艺人没有较高的文学与艺术修养，对宫调、句格、字声、韵律等曲律没有专门的研究，而且其所用的曲调多为民间歌谣，如《张协状元》中的【东瓯令】、【福清歌】、【台州歌】、【吴小四】、【赵皮鞋】等曲调，便都是温州一带流传的民间歌谣。民间歌谣虽然顺口可歌，但不一定合律，即使合律，也是偶然相合。如明徐渭《南词叙录》云：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤？间有一二叶音律，终不可以例其余，乌有所谓九宫？”“夫南曲本市里之谈，即如今之吴下【山歌】、北方【山坡羊】，何处求取宫调？”因此，若从宫调的运用、字声的平仄搭配来看，早期南戏的曲文多有不合律处。

文人剧作家在编撰剧本时，重视曲文的音律，尤其是在魏良辅改革昆山腔后，将昆山腔的演唱形式由原来的以腔传字改为以字传腔后，更加注重曲文的平仄、阴阳的搭配及叶韵等曲律，如魏良辅在《南词引正》中谈到昆山腔的演唱方法时指出：“五音以四声为主，但四声不得其宜，则五音废矣。平、上、去、入，务要端正。有上声字扭入平声，去声唱作入声，皆做腔之故，宜速改之。”所谓“五音以四声为主”，也就是说曲调的宫、商、角、徵、羽等乐律由字的平、上、去、入四声来决定。因此，对于作家来说，在作曲填词时，必须遵守句式、字声、用韵等格律，

① 明凌濛初《谭曲杂割》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，第253页。

如王骥德《曲律·曲禁》指出：“曲有宜于平者，而平有阴阳；有宜于仄者，而仄有上、去、入。乖其法，则曰拗嗓。”

汤显祖与沈璟之间的争论，正是在明代中叶文人学士大量参与戏曲创作、戏曲日益文人化的背景下发生的。

二、追求戏曲雅化的两个方面——汤沈之争的实质

汤沈之争的发生，起因于沈璟改动了汤显祖的《牡丹亭》，汤显祖的好友吕玉绳将此事告诉了汤显祖，并寄去了沈璟的改本。汤显祖看到后大为恼火，便对沈璟提出了批评，并表达了自己的戏曲主张，由此引发了与沈璟之间的争论。当时王骥德在《曲律·杂论下》中对这一争论的起因及争论的过程作了记载，曰：“吴江尝谓：‘宁协律而不工，读之不成句，而讴之始协，是为曲中之巧。’曾为临川改易《还魂》字句之不协者，吕吏部玉绳（郁兰生尊人）以致临川，临川不悻，复书吏部曰：‘彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。’其志趣不同如此。”

在这场争论中，汤显祖与沈璟都表明了自己的戏曲主张，而联系当时曲坛上所出现的戏曲文人化的现状来看，两人所提出的戏曲主张，也正是分别代表了文人剧作家们对戏曲典雅化的追求。汤显祖是从戏曲内容与语言的典雅化的角度，提出了自己的戏曲主张，首先，他强调剧作家在创作戏曲的过程中，要充分张扬自己的个性与志趣，如曰：“凡文以意、趣、神、色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔能一一顾九宫四声否？如必按字模声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。”^①又曰：“词（曲）以立意为宗，其所立者，若非经生之常。”^②汤显祖认为，情是创作戏曲的动力，剧作家是在情的驱使下来从事戏曲创作的，他

① 明汤显祖《答吕姜山》，《汤显祖诗文集》卷四十七，第133页。

② 明汤显祖《序丘毛伯稿》，《汤显祖诗文集》卷三十二，第1080页。

在《宜黄县戏神清源师庙记》一文中指出：“人生而有情。思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休。盖自凤凰鸟兽，以至巴渝夷鬼，无不能舞能歌，以灵机自相转活，而况吾人。”他自称：“为情所使，劬于伎剧。”^①他一生创作了《紫钗记》、《还魂记》（《牡丹亭》）、《南柯记》、《邯郸记》等“四梦”，这四部剧作也正是在“情”的驱使下创作出来的，他把自己创作“四梦”的过程称作是“因情成梦，因梦成戏”^②。曲有南曲与北曲之分，两者相较，汤显祖认为，从表达作者的意趣与才华来说，北曲要胜过南曲，如曰：“南方之曲，判北调而齐之，律象也。曾不如中原长调，庀庀隐隐，淙淙泠泠，得畅其才情。”^③由于沈璟改动了他的《牡丹亭》，他认为是改掉了他的“曲意”，即自己的志趣，因此，对沈璟提出了批评，如在《答凌初成》中曰：“不佞《牡丹亭记》，大受吕玉绳改窜，云便吴歌。不佞哑然笑曰：昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅。冬则冬矣，然非王摩诘冬景也。其中骀荡淫夷，转在笔墨之外耳。”并在《与宜伶罗章二》中，一再叮嘱演员：“《牡丹亭记》要依我原本。其吕家改的，切不可从。虽是增减一二字，已便俗唱，却与我原作的意趣大不同了。”汤显祖还为此作《见改窜〈牡丹亭〉失笑》一诗，云：“醉客琼筵风味殊，通仙铁笛海云孤。纵饶割就时人景，却愧王维旧雪图。”

同时，在戏曲语言上，汤显祖主张崇尚典雅，如曰：“四者（指意趣神色）到时，或有丽词俊音可用。”^④他的“四梦”的语言，也正具有文采典雅的特色。如祁彪佳《远山堂曲品》评其《紫钗记》曰：“工藻鲜美，不让《三都》、《两京》。写幽欢，刻入骨髓，字字有轻红嫩绿。阅之不动情者，必世间痴男子。”再如他的代表

① 明汤显祖《续栖贤莲社求友文》，《汤显祖诗文集》卷三十六，第1161页。

② 明汤显祖《复甘义麓》，《汤显祖诗文集》卷四十七，第1367页。

③ 明汤显祖《徐司空诗草叙》，《汤显祖诗文集》卷三十二，第1085页。

④ 明汤显祖《答吕姜山》，《汤显祖诗文集》卷四十七，第1337页。

作《牡丹亭》，也具有典雅的语言风格，曲文不易为一般观众所理解。如李渔指出：“《惊梦》首句云：‘袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。’以游丝一缕，逗起情丝。发端一语，即费如许深心，可谓惨淡经营矣。然听歌《牡丹亭》者，百人之中，有一二人解出此意否？若谓制曲初心，并不在此，不过因所见以起兴，则瞥见游丝，不妨直说，何须曲而又曲，由晴丝而说及春，由春与晴丝而悟其如线也？若云作此原有深心，则恐索解人不易得矣。索解人既不易得，又何必奏之歌筵，俾雅人俗子同闻而共见乎？其余‘停半晌，整花钿，没揣菱花，偷人半面’及‘良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院’，‘遍青山啼红了杜鹃’等语，字字俱费经营，字字皆欠明爽。此等妙语，正可作文字观，不得作传奇观。”^①

明快雨堂《冰丝馆重刻〈还魂记〉叙》谓汤显祖在创作《还魂记》（《牡丹亭》）传奇时，荟天、地、人、古、今之才，集诗、词、史、禅、庄、列之长于一体，曰：“世有见玉茗堂《还魂记》而不叹其佳者乎？然欲真知其佳，且尽知其佳，亦不易言矣。风云月露，天之才也；山川花柳，地之才也；诗词杂文，人之才也。此三才者，亘古至今而不易，推迁变化而弗穷。《还魂记》，一传奇耳，乃荟天地之才为一书，合古今之才为一手。以为禅，则禅宗之妙悟靡不入也；以为庄、列，则庄、列之诙诞靡不臻也；以为《骚》、《选》，则《骚》、《选》之幽渺靡不探也；以为史，则史家之笔削靡不备也；以为诗，则诗人之温厚靡不蕴也；以为词，则词人之缛丽靡不抒也；以为曲，则度曲家之清浊高下，宫商节族，靡不极其微妙、中其窾却也。噫！观止矣。”

与汤显祖不同，沈璟则是从曲调的雅化与精致化的角度提出了自己的见解，他提出：“名为乐府，须教合律依腔，宁使人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓。说不得才长，越有才越当着意斟量。”

^① 清李渔《闲情偶寄·词曲部》，《中国古典戏曲论著集成》第七册，第23页。

“怎得词人当行，歌客守腔，大家细把音律讲。”“纵使词出绣肠，歌称绕梁，倘不谐音律，也难褒奖。耳边厢，讹音俗调，羞问短和长。”^①如对于戏曲的用韵，早期南戏的用韵由于受各地方言土音的影响，多有合韵通押的现象。沈璟则提出要以周德清《中原音韵》中所确立的韵谱作为南戏曲韵的规范。他认为：“词曲之于《中州韵》，尤方圆之必资规矩”。^②在【商调·二郎神】《词隐先生论曲》散套中，他还对那些不遵守《中州韵》的剧作家提出了批评，如其中的【啄木鹂】曲云：“《中州韵》，分类详，《正韵》也因他草创。今不守《正韵》填词，又不遵中土宫商，制词不将《琵琶》仿，却驾言韵依东嘉样。这病膏肓，东嘉已误，安可袭为常？”为了给南戏作家与演员提供用韵的规范与准绳，沈璟还特地编撰了《南词韵选》一书，而《南词韵选》也是以《中原音韵》为准。如他在《南词韵选·范例》中称：“是编以《中原音韵》为主，虽有佳词，弗韵，弗选也。若‘幽窗下教人对景’、‘霸业艰危’、‘画楼频传’、‘无意整云髻’、‘群芳绽锦鲜’等曲，虽世所脍炙，而用韵甚杂，殊误后学，皆斥之。”同时，为了帮助吴语地区的南戏作家与演唱者纠正字音不准的问题，沈璟还编撰了《正吴编》一书。

其实，无论是汤显祖还是沈璟，他们虽有分歧，但也并不是绝对相互排斥的。从汤显祖来说，他也并不否定曲律，如《答孙侯居》云：“曲谱诸刻，其论良快。久玩之，要非大了者。庄子云：‘彼乌知礼意！’此亦安知曲意哉！其辨各曲落韵处，粗亦易了。周伯琦作《中原韵》，而伯琦于伯辉、致远中无词名。沈伯时指乐府迷，而伯时于花庵、玉林间非词手。词之为词，九调四声而已哉！且所引腔证，不云未知出何调，犯何调，则云‘又一体’、‘又一体’。彼所引曲未满十，然已如是，复何能纵观而定

① 明沈璟【商调·二郎神】《论曲》，《沈璟集》第849页，上海古籍出版社1991年版。

② 同上。

其字句音韵耶？”又《答吕姜山》云：“寄吴中曲论良是。‘唱曲当知，作曲不尽当知也’，此语大可轩渠。”另如《玉茗堂评花间集》评顾璘的【酒泉子】词也云：“填词平仄断句皆定数，而词人语意所到，时有参差。古诗亦有此法，而词中尤多。即此词中字字（之）多少，句之长短，更换不一，岂专恃歌者上下纵横取协耶！”可见，汤显祖并没有完全否定沈璟所强调的曲律。同样沈璟也并不反对才情与文采，如他在《致郁兰生书》中自称：“总之，音律精严，才情秀爽，真不佞所心服而不能及者，……不佞老笔俗肠，兢兢守律，谬辱嘉奖，愧与感并。”

这也说明，尽管两人的主张各有偏颇，但两人的出发点是一致的，即都是从文人剧作家的立场出发，为使戏曲的雅化而提出了各自的戏曲主张，只是各有所强调，才产生了分歧与争论，而这也就是这场争论的实质。

三、戏曲的雅化——汤沈之争的影响

关于汤沈之争的影响，一般都认为通过两人争论，在当时及后来的戏曲作家中形成了两个戏曲流派，一些戏曲家支持汤显祖的主张，而批评沈璟的戏曲主张，即形成了以汤显祖为首的临川派；另一些戏曲家则支持沈璟的戏曲主张，而批评汤显祖的戏曲主张，即形成了以沈璟为首的吴江派，并进而将汤沈两人之间的争论，说成是两派的争论。

其实汤沈之争的影响，并不是促成了临川派与吴江派的形成，而是使得当时及后来的文人剧作家们对文人化的戏曲的标准有了较清晰的认识，也就是才情的抒发、文辞的华美、音律的谐合作为戏曲创作的最高境界。也正因为此，虽然汤沈之争在当时的曲坛上产生了很大的影响，但戏曲家们并没有站在某一方来批评、指责另一方，而是持调和的态度，即提出了“合之双美”的主张。如王骥德与沈璟交往甚深，两人相互推服。毛以遂《校注古本西厢记·序》云：“吾友会稽王伯良氏，博雅君子

也,于学无所不窥,而至声律之闲,故属夙悟,雅为吾郡词隐先生所推服,谓契解精密,大江以南一人。”当王骥德在校注《西厢记》时,曾得到沈璟的指点,多次与沈璟书信往来,讨论商榷,其《自序》云:“今之词家,吴郡词隐先生实称指南,复函请参订,先生谬假赏与,凡再易稿,始克成编。”而沈璟编撰《南九宫十三调曲谱》成,也命王骥德为其作序。但王骥德并不赞成沈璟的戏曲主张,没有被一家之见所囿,他在《曲律》中,对汤沈两家的主张作了较客观的评价,指出:“临川之于吴江,故自冰炭。吴江守法,斤斤三尺,不欲令一字乖律,而毫锋殊拙;临川尚趣,直是横行,组织之工,几与天孙争巧,而诘曲聱牙,多令歌者齬舌。”^①又曰:“松陵(沈璟)具词法,而让词致;临川(汤显祖)妙词情,而越词检。”^②因此,他对两人的评价不是一概而论,而是各有褒贬。对于沈璟,他一方面肯定并高度评价了沈璟提倡与中兴曲律的作用与成就,曰:“其于曲学,法律甚精,泛滥机博,斤斤返古,力障狂澜,中兴之功,良不可没。”^③并奉沈璟为“词林之哲匠,后学之师模”^④。而另一方面,他又对沈璟绌词就律、片面强调曲律的倾向提出了批评,谓其所作的剧作为音律所束缚,内容苦涩乏味,“如老教师登场,板眼场步,略无破绽,然不能使人喝彩”^⑤。同样,对于汤显祖,他一方面肯定了汤显祖重视剧作的“意趣神色”的主张,奉汤显祖为“今日词人之冠”。“于本色家,亦惟奉常一人,其才情在浅深、浓淡、雅俗之间,为独得三昧”^⑥。他把汤显祖的《牡丹亭》比作“新出小旦,妖冶风流,令人魂销肠断”^⑦。臧晋叔曾认为“临川南曲,绝无才情”^⑧。王骥德

① 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第165页。

② 明吕天成《曲品》,卷上引,《中国古典戏曲论著集成》第六册,第213页。

③ 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第163页。

④ 同上,第164页。

⑤ 同上,第159页。

⑥ 同上,第170页。

⑦ 同上,第159页。

⑧ 明臧懋循《元曲选》第1页,中华书局1950年版。

则认为：“夫临川所绌者法耳，若才情，正是其胜场处，此亦非公论。”^①而且他认为，汤显祖只要能够遵守曲律，“约束和鸾，稍闲声律，汰其剩词累语，规之全瑜，可令前无作者，后鲜来哲，二百年来，一人而已”^②。但另一方面，他也对汤显祖因片面强调“意趣神色”而不顾曲律的倾向提出了批评，谓“汤奉常之曲，当置法字无论，尽是案头异书”^③。在全面斟酌了汤、沈两家的主张的得失后，王骥德便提出了合两家之长的主张，曰：“不废绳检，兼妙神情，甘苦匠心，丹腴应度，剂众长于一冶，成五色之斐然者。”“夫曰神品，必法与词两擅其极。”^④所谓“绳检”与“法”，便是沈璟所强调的曲律，而所谓“神情”与“词”，则是汤显祖所强调的“意趣神色”。

吕天成是沈璟的弟子，颇得沈璟曲学之真传，也深得沈璟的信任，沈璟悉将自己的著述交给吕天成保存，吕天成为之刊刻流传。但吕天成也不为一家之见所囿，既看到了两家的长处，又看到了两家的短处，如他评汤显祖曰：“汤奉常绝代奇才，冠世博学。周旋狂社，当阳之谪初还，彭泽之腰乍折。情痴一种，固属天生；才思万端，似挟灵气。搜奇《八索》，字抽鬼泣之文；摘艳六朝，句叠花翻之韵。红泉秘馆，春风檀板敲声；玉茗华堂，夜月湘帘飘馥。丽藻凭巧肠而浚发，幽情逐彩笔以纷飞。遽然破噩梦于仙禅，瞬矣销尘情于酒色。熟拈元剧，故琢调之妍媚赏心；妙选生题，致赋景之新奇悦目。不事刁斗，飞将军之用兵；乱坠天花，老生公之说法。原非学力所及，洵是天资不凡。”^⑤

① 冯梦龙《风流梦·小引》，《墨憨斋定本传奇》第1047页，江苏古籍出版社1993年版。

② 明王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第二册，第165页。

③ 同上，第166页。

④ 同上，第172页。

⑤ 明吕天成《曲品》卷上，《中国古典戏曲论著集成》第六册，第213页，中国戏剧出版社1959年版。

又评沈璟曰：“沈光禄金、张世裔，王、谢家风，生长三吴歌舞之乡，沈酣胜国管弦之籍。妙解音律，花月总堪主盟；雅好词章，僧、妓时招佐酒。束发入朝而忠鲠，壮年解组而孤高。卜业郊居，遁名词隐。嗟曲流之泛滥，表音韵以立防；痛词法之蓁芜，订全韵以闢路。红牙馆内，膳套数者百十章；属玉堂中，演传奇者十七种。顾盼而烟云满座，咳唾而珠玉在毫。运斤成风，乐府之匠石；游刃有余地，词坛之庖丁。此道赖以中兴，吾党甘为北面。”^①

而且，吕天成也看到了汤、沈两人之争的实质，即是代表两种不同的志趣，如曰：“光禄尝曰：‘宁律协而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧。’奉常闻之，曰：‘彼恶知曲意哉！予意所至，不妨拗折天下人噪。’此可以观两贤之志趣矣。”^②

正因为看到了两人的长处与短处，因此，吕天成总结了两人的争论，提出了“合之双美”的主张，曰：“二公譬如狂狷，天壤间应有此两项人物，不有光禄，词调不新；不有奉常，词髓孰抉？倘能守词隐先生之矩矱，而运以清远道人之才情，岂非合之双美乎？”^③

冯梦龙早年也受学于沈璟，如他自称：“余早岁曾以《双雄》戏笔，售知于词隐先生。先生丹头秘诀，倾怀指授。”^④但对于当时所发生的汤沈之争，他也没有偏袒一方。他一方面十分推崇沈璟，云：“先辈巨儒文匠，无不兼通词学者。而法门大开，实始于沈铨部《九宫谱》之一修。于是海内才人，思联臂而游宫商之林。”^⑤他还把沈璟论曲的【二郎神】套曲冠于《太霞新奏》卷首，并注云：“此套系词隐先生论曲，韵律之法略备，因刻以为序。”但另一方面，冯梦龙对汤显祖也十分推崇，曰：“若士先生千古

① 明吕天成《曲品》卷上，《中国古典戏曲论著集成》第六册，第212页，中国戏剧出版社1959年版。

② 同上，第213页。

③ 同上。

④ 明冯梦龙《曲律·序》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，第47页。

⑤ 明冯梦龙《太霞新奏》第1页，江苏古籍出版社1993年版。

逸才，所著‘四梦’，《牡丹亭》最胜。”^①当时有人批评汤显祖的剧作不守曲律，冯梦龙为汤显祖辩解道：“若士亦岂真以捩嗓为奇，盖求其以不捩嗓者而未遑讨，强半为才情所役耳。”^②对于戏曲创作，他既重视作家的才情，又重视曲律，他认为：“词家三法：即曰调，曰韵，曰词。”^③作家的才情与曲律是相辅相成、不可缺少的，他在编选《太霞新奏》时，也将此作为选择的标准，如王骥德的曲能合两家之长，既有才情，又合曲律，故予以收录，并称赞曰：“律调既嫺，而才情足以配之。字字文采，却又字字本色，此方诸馆乐府所以不可及也。”^④

孟称舜在《古今名剧合选序》中，也对汤沈两人的戏曲主张作了总结，云：“迩来填词家更分为二，沈宁庵专尚谐律，而汤义仍专尚工辞。二者俱为偏见。然工辞者，不失才人之胜；而专尚谐律者，则与伶人教师、登场演唱者何异？”为此他认为“工辞”与“尚律”合而为一，只是在“工辞”与“尚律”之间，孟称舜认为，“工辞”为上，“尚律”次之，如他自称：“予此选去取颇严，然以辞足达情者为最，而谐律者次之。”

又如屠隆在戏曲创作意趣上虽推崇汤显祖，但他也主张将汤显祖之“意”与沈璟之“调”合而为一，如他在《章台柳玉合记叙》中指出：“传奇之妙，在雅俗并陈，意调双美，有声有色，有情有态。欢则艳骨，悲则销魂，扬则色飞，怖则神夺。极才致则赏激名流，通俗情则娱快妇竖。”所谓“意调双美”，也就是要融汤沈两家之长。

另如祁彪佳，他在品评戏曲作品时，也将“词情”与“词律”的双美作为最高的标准。如曰：“词律严整，再得词情纤婉，则

① 明冯梦龙《风流梦·小引》，《墨憨斋定本传奇》第1047页，江苏古籍出版社1993年版。

② 同上。

③ 明冯梦龙《太霞新奏》第1页，江苏古籍出版社1993年版。

④ 同上，第44页。

兼善矣。”^①

由上可见,汤显祖与沈璟一个追求个人志趣的张扬与文辞的典雅,一个追求格律的精致细密,两者都对当时及后世的戏曲创作产生了很大的影响,而经过文人剧作家与理论家们对两人的戏曲主张的总结,使得两者合成了一股强大的驱动力,推动了戏曲的进一步雅化。如到了明末清初,出现了一大批才情、曲律双美的文人之作。如以李玉为代表的苏州派戏曲家的戏曲创作,既富才情,又合曲律。如清代钱谦益《眉山秀题词》评李玉的戏曲创作曰:“元玉上穷典雅,下渔稗乘,既富才情,又娴音律,殆所谓青莲(李白)苗裔,金粟(顾阿英)后身耶?于今求通才于字内,谁复雁行者?”万山渔叟《两须眉叙》也谓:“一笠庵主人锦心绣肠,摇笔随风,片片霏玉。”

又如清初曲坛上的“南洪北孔”——《长生殿》与《桃花扇》,也是两部文人戏曲的典范。洪昇在当时有“闹热《牡丹亭》”之称^②,这不仅是因为洪昇在剧作中也描写了他所崇尚的“真情”,所谓“借太真外传,情而已”^③,而且剧作的语言也具有典雅的风格。另外,与汤显祖的《牡丹亭》相比,所用曲调无失律之弊,如叶堂《纳书楹曲谱》正集卷四目录后批云:“按《长生殿》词极绮丽,宫谱亦谐。”为使曲调合律,洪昇特请戏曲音律家徐灵昭帮助审音订律,如他在《长生殿·例言》中自称:“予自惟文采不逮临川,而恪守韵调,罔敢稍有逾越。盖姑苏徐灵昭氏为今之周郎,尝论撰《九宫新谱》,予与之审音协律,无一字不慎。”因此,全剧“平仄务头,无一不合律,集曲犯调,无一不合格”^④。可以说《长生殿》真正做到了辞与律的完美融合。《长生殿》也因此

① 明祁彪佳《远山堂剧品·三义成姻杂剧评语》,《中国古典戏曲论著集成》第六册,第159页。

② 清洪昇《长生殿》第1页,人民文学出版社1958年版。

③ 同上。

④ 吴梅《长生殿跋》,《吴梅戏曲论文集》第457页,中国戏剧出版社1983年版。

而受到文人剧作家的推崇，如清梁廷枏《藤花亭曲话》卷三云：“钱塘洪昉思昇撰《长生殿》，为千百年来曲中巨擘。以绝好题目，作绝大文章，学人才人，一齐俯首。”

孔尚任的《桃花扇》也具有合两家之长的特色，在内容上，充分表达了自己的意趣，寄予了强烈的兴亡之感与民族感情，同时，在剧中所设置的故事情节与人物形象皆为“实事实人，有凭有据”^①。“朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借”^②。在剧本的前面，还特地附有《桃花扇·考据》一文，引录和罗列了有关南明兴亡的文献，表明剧中的人物形象与故事情节的出处与依据，不仅表明自己以史作曲，以曲为史的创作态度，而且也以此显示自己学识的渊博。在语言上，也力求典雅文采，如他在《桃花扇·凡例》中自称：“词必新警，不袭人牙后一字。”“说白则抑扬铿锵，语必整练。”“宁不通俗，不肯伤雅，颇得风人之旨。”另外，在曲调上，也注重合律可歌，如他自称：“前有《小忽雷》传奇一种，皆顾子天石代予填词。予虽稍谙宫调，恐不谐于歌者之口，及作《桃花扇》时，天石已出都矣。适吴人王寿熙春，丁继之友也，赴红兰主人招，留滞京邸。朝夕过从，示予以曲本套数，时优熟解者，遂依谱填之。每一曲成，必按节而歌，稍有拗字，即为改制，故通本无聱牙之病。”^③

随着像李玉、南洪北孔这样一大批既富才情，又工音律的文人剧作家及其由他们所创作的剧作的涌现，也标志着汤显祖与沈璟各自所强调的才情与曲律已得到了完美地融合，而戏曲也完成了其文人化与雅化的过程。清代中叶，曲坛上将文人所创作的昆山腔传奇称作“雅部”，这标志着文人的戏曲已达到了“雅”的顶峰。而这一顶峰的出现，可以说正是汤沈之争影响的结果。

① 清孔尚任《桃花扇》第1页，人民文学出版社1959年版。

② 同上，第11页。

③ 同上，第5页。

从文学的、平面的到文化的、立体的

——20 世纪 80 年代以来中国戏曲研究
方法变革之探讨

苗怀明

从 20 世纪中国学术发展演进的时间向标来看,70 年代末 80 年代初无疑是一个重要的转折点,随着国内形势的巨变,学术研究逐渐从政治的重压下解脱,在人为中断多年后恢复常态,走上正途。在此后至今的二十多年间,研究方法问题一直是各个学科领域的核心话题,为研究者所广泛关注,并由此衍生出许多学术热点与争论。由于文化语境的不同,研究者在各个阶段的关注点自然也就各异,透过研究方法的更迭变迁是可以看出二十多年间中国学术的大致脉络和走向的。经过二十多年的不断探索,各个学科领域中研究方法问题究竟解决到何种程度,在研究方法的选择、整合和运用上究竟有何规律可循,有哪些经验教训,其与学科间的互动关系究竟如何,这些都是需要认真梳理总结的问题,尤其是在当下世纪之交的关节点上,探讨这一问题的重要学术价值是可以想见的。

笔者之所以选择二十多年来的中国戏曲研究为例,是因为相比其他学科而言,研究方法对戏曲研究的推动作用和影响尤为显著,毫不夸张地说,它已经使整个戏曲研究学科发生了脱

胎换骨式的变化。具体说来,它逐渐改变了整个学科的基本格局,潜在的影响到整个学科的性质及未来走向。将当下进行的戏曲研究与二十多年前的情况相比,可以很明显的感觉到这一变化。以下详述。

研究方法从来都不是随手拈来的工具,也不是游戏规则的简单组合,规则、工具、方法的置换往往意味着学术观念的内在变迁,各种研究方法的选择、运用实际上体现着治学思路的取舍和调整,体现着对整个学科认知的深度和广度,研究方法的变更与整个学科的发展演进之间存在着较为复杂的互动关系。因此,这一角度来看,探讨研究方法的变迁则必须结合整个学科的发展轨迹来谈,考其渊源,明其流变,通过纵向的追溯和比较,在大的时段坐标中才能更能清楚地认识这一问题。这一回顾和总结对戏曲研究乃至中国文学史、中国艺术史的研究都是很有必要的。

以戏曲研究而言,尽管古人已多有论述,并有着一定量的学术积累,但它真正成为一门具有现代意义的学科,却是近一百多年的事情。戏曲研究是在西学东渐的文化语境下逐渐形成的,是中国现代学术的一个组成重要部分,以戏曲、小说为代表的通俗文学进入学术殿堂,被纳入现代学术谱系,这是现代学术区别于传统旧学的一个重要特征。戏曲研究学科的建立有两个重要标志:一是王国维《宋元戏曲考》及相关戏曲著作的刊布,其意义在确立了戏曲研究的基本框架及研究范式;一是吴梅的进北大,将戏曲研究搬上大学课堂,其意义在使戏曲研究得到学术制度的保障,成为现代学术的一个重要组成部分。

就对其后乃至当下戏曲研究的影响而言,王国维的影响无疑要远远大于吴梅。对两人研究风格及实绩的确认评估,学界说法不一,已成一桩学术公案,对此笔者将另文专论,此不赘述。总的来看,是王国维确立了戏曲研究的基本框架及研究范

式,规范着后来戏曲研究的格局与走向,这一点早已为学界所公认。因此,探讨王国维戏曲研究的动机与思路,是揭示百年来戏曲研究方法问题的一把钥匙。

对词曲的研究是王国维治学历程的一个重要转变,即从外国哲学探讨到中国文学研究的转变。此前的哲学研究与其词曲研究并非无关,它是后者一个十分重要的学术背景和理论资源,这可以从其《宋元戏曲考》、《红楼梦评论》等著述中看得出来。王国维有感于“一代文献,郁湮沈晦者且数百年”,从而发愿为戏曲张本,“究其渊源,明其变化之迹”,撰写了一系列具有经典意义的著作,其对戏曲研究的开创之功自不待言,他本人在当时就已意识到这一点:“世之为此学者自余始。”^①对此,前人论述很多,不再重复。这里需要强调的是,王国维研治戏曲的特色是很鲜明的,虽然也曾涉及到戏曲的表演、音律等方面,但着重挖掘的却是戏曲的文学价值,将戏曲视作与骚、赋、骈语、诗、词同样的文学体裁,“虽曾阐述源流,偶亦联系舞台事物,但其主要论点,却倾向于剧本文学方面”^②。此外,王国维在探讨中国戏曲时,是以西方戏剧为参照和潜在对话对象的,这也是当时及稍后学者治学的一个基本思路,具有一定的普遍性,正如有位研究者指出的:“当他说元杂剧‘至幼稚、至拙劣’时,用的是西方话剧的标准和舞台上演脚本的标准。”^③以这种思路研究中国戏曲,必然会强调张大其符合西方戏剧的那些因素,有意或无意的忽视中国戏曲的本土特性和民间色彩。加之王国维本人并不喜欢观剧,缺少足够的艺术实践和体验。这样,他自然会偏重案头分析,以纯文学的眼光

① 以上见王国维《宋元戏曲考自序》,载《王国维戏曲论文集》第3页,中国戏剧出版社1984年版。

② 周贻白《编写〈中国戏剧史〉的管见》,载《周贻白戏剧论文选》第2页,湖南人民出版社1982年版。

③ 康保成、黄仕忠、董上德《徜徉于文学与艺术之间——戏曲研究》,《文学遗产》编辑部编《世纪之交的对话——古典文学研究的回顾与展望》第161页,上海古籍出版社2000年版。

观照戏曲,挖掘其中的文学价值,事实上其研究中最为出彩的地方也正在于此。显然,这一治学特点既与王国维的戏曲观念有关,也受其个人学术素养、兴趣爱好的影响。

毫无疑问,文学是戏曲的一个组成要素,对其进行深入挖掘是十分必要的。但它并非戏曲的全部,以其替代整个戏曲的研究,忽视戏曲的其他特性,就必然会出现偏差。确如周贻白先生所说的:“戏剧这一艺术部门,决不是单论文章,或者考订故事,就可以包举其全体的。专论文章,可以成为剧本文学史的研究,却不等于戏剧史的研究。同时,要谈剧本文学,最好是联系舞台表演来谈,才不致成为谈文而非谈剧。”^①应该说在整个二十世纪,这一直是戏曲研究的主流范式,其间虽也有一些戏曲研究者力图纠偏,但皆未能从根本上扭转这一文学独大的“单边”局面,自然,这也与当时整个学界的学术思潮有关。对王国维来说,作为一个开创者,他不可能解决所有的学术难题,事实上,他还著有《戏曲考源》、《优语录》、《古剧角色考》等,并非仅仅关注文学问题,但问题在于,后来的研究者主要接受他的戏曲文学研究这一块,不管这是否属于误读。至于他对戏曲文献的考证梳理,这更是为后来者所效仿。这一方法存在的偏差随着研究的深入而不断彰显。不过,在建国之前的几十年间倒还不算太突出。因为这一时期正处于戏曲研究的草创阶段,研究者的主要精力多放在文献资料的搜集、整理和刊印上,以乾嘉学派治经史之功夫、之方法研究戏曲受到提倡和推重,这是建立一门学科最需要的基础工作,事实上也有着不俗的实绩。对这一阶段戏曲研究存在的问题,具有丰富舞台实践的欧阳予倩先生看得很准:“以前研究戏曲史的几乎都只注重文字资料,很少注意演出,所以就不够全面。他们多半是关起门来

^① 周贻白《编写〈中国戏剧史〉的管见》,载《周贻白戏剧论文选》第3页,湖南人民出版社1982年版。

翻书本,很少联系着各剧种的表演和音乐来进行研究;尤其难于结合演出,结合观众,获得比较准确的结论。”^①

不可否认,当时也有一些研究者比较重视中国戏曲的舞台演出与本土特性,如齐如山、傅惜华、梅兰芳等人主持国剧学会,注重民间文学剧本、宫廷戏曲档案及戏曲文物的搜集研究;周明泰、王芷章、张次溪等人进行清代宫廷戏曲及北京地区戏曲资料的搜集和研究;周贻白撰写《中国剧场史》、《中国戏剧史》,“把剧本文学和舞台扮演结合起来”^②。徐慕云的《中国戏剧史》注重戏曲舞台及地方剧种的叙述,等等。但以当时的研究状况,整个戏曲研究学科尚处于建立完善阶段,需要做的基础工作太多,方法问题自然难以成为一个重要话题。可以说,这是一个无暇顾及研究方法的历史时期。

建国后,政府对戏曲的创作、演出及研究诸方面无不高度重视,学术研究的硬件环境比建国前要好,但由于政治权力对学术研究的过多干预,这一时期的戏曲研究受到诸多限制,未能取得应有的成绩,而且还存在着不少人为设定的学术禁区,比如人类学、心理学就被视作资产阶级的伪科学而遭到取缔。这一时期虽然也出版了不少研究著作,但在今天看来,真正能站得住的还是那些文献资料类著述。在研究方法上,庸俗社会学的研究范式是这一时期的主流,在当时的社会文化语境下,这一研究方法具有一种强迫性的霸权意味。可以说,研究思路单一、僵化、模式化的弊端在建国后近三十年的时间里一直不同程度的存在着,仅从当时学界所经常使用的一些核心术语如阶级斗争、人民性、民主性、清官、封建迷信、精华、糟粕等不难想象当时研究者的兴奋点所在。对研究者来说,由于存在种种

^① 欧阳予倩《中国戏曲研究资料初辑》序言,载《欧阳予倩戏剧论文集》第4页,上海文艺出版社1984年版。

^② 周贻白《编写〈中国戏剧史〉的管见》,载《周贻白戏剧论文选》第5页,湖南人民出版社1982年版。

条条框框的限制,缺少学术研究所必需的自由,在方法上实际上并没有选择余地,研究者们不是不想有所选择,而是不能选择。研究方法真正成为学术课题,还要到学术研究恢复常态之后,也就是70年代末到80年代初时。

在50年代,政府曾组织人力物力,进行过较大规模的文物普查,也确实有不少令人惊喜的发现,但是由于意识形态色彩过重,不少不符合当时主流意识形态的民间戏曲形式、剧本及文物未能受到重视,有些甚至因其思想反动、封建迷信而受到压制。到文化大革命期间,更是遭到严重破坏。这一时期考古学的发现虽然给戏曲研究带来一些新的生机,为一些锐敏的研究者所关注,但当时越来越恶劣的学术研究环境使相关研究受到诸种限制,不可能像后来那样形成规模和风气,成为专学。可以说,这一时期确实出现了许多新的研究生机,但由于政治因素的干扰,这些良机都被统统错过了。可以说,这是一个无法选择研究方法的历史时期。

相比之下,在研究方法的突破上,国外学者领先了一步,如日本学者田仲一成,他有感于中国民间戏曲资料的缺乏及大陆地区所整理戏曲文献的不可靠,比如不尊重地方特色,将方言改为普通话,“几乎无法感受到各地戏剧的地方色彩”^①,遂于70年代末开始,改变搜集资料的途径和方法,从案头文献的搜检开始转向田野调查,花费二十多年时间,深入新加坡、香港等地华人社区,搜集到大量的第一手资料,以此为基础,相继出版了一批论著,如《中国祭祀戏剧研究》、《中国的宗族和戏剧》、《中国乡村祭祀研究》、《中国巫系戏剧研究》等,提出祭祀戏剧、乡村戏剧等概念,对中国戏曲的产生、形态、功能等问题提出了一系列极富启发性的新见解,并从20世纪80年代开始对中国学界的戏曲研究产生影响。其近年出版的《中

^① 田仲一成《中国戏剧史》中译本自序,第1页,北京广播学院出版社2002年版。

国戏剧史》被国内学者称作“一部以平民百姓为主体、以乡村朴素、原始戏剧演出为主要内容的戏剧史”^①，由此不难看出其思路、方法之新。

二

进入20世纪80年代后，随着政治文化环境的宽松，学术研究走上正途。而研究工作一旦深入展开，方法问题就不可避免的要被提出来，受到研究者的特别关注，并在80年代中后期曾一度成为颇为引人注目的学术热点。而研究方法能成为热门话题，显然意味着学术研究存在着某种程度的危机，具体来说，它体现为对先前研究状况的不满，体现着学术研究的可以期待的新突破。不过总的来看，80年代中后期的学术研究方法讨论尽管声势很大，也取得了一些成绩，但收效并不很理想，这表现在，不少研究者不顾本土特性，急于将西方各个领域的新理论如系统论、信息论、控制论、精神分析、原型批评等一一搬来应用于具体学科的研究，并以之为学术时尚。这种以中国材料填补西方理论的研究方式很快就显出弊端，受到一些研究者的质疑，事实上，直到今天仍能看到这种食洋不化的现象。不过，平心而论，此举尽管弊端多多，但从学术史的角度来看，其意义不可完全否定，毕竟国门封闭太久，与海外学界过于隔膜，这种具有补课性质的研究和接轨是必不可少的。而此时学术研究正处于恢复期，方法的使用对学术的推动作用还不是特别明显，到了90年代，这一情况才有所转变。

具体到中国戏曲研究，情况则有所不同。进入20世纪80年代后，其整体走势和倾向正如有的研究者所概括的：“从以往单纯的思想性判别，转入到文本本身的审美的研究：从价值的

^① 江巨荣《一部独特的中国演剧史——田仲一成〈中国演剧史〉简介》，载胡忌主编《戏史辨》第197页，中国戏剧出版社1999年版。

判别,转入到对文化现象与历史事实的描述或阐释;努力拓展研究的视野,使文学及文学研究从政治的附属物中解脱出来。”^①具体说来,在这一时期,文学式研究在先前的基础上有新的进展,无论是文献资料的搜集整理、研究领域的拓展,还是个别问题的探讨,都有新的突破,一批优秀的研究著作相继问世。对这些成绩无疑是应该给予充分肯定的,它们是戏曲研究的重要组成部分,体现着戏曲研究所达到的深度和广度。但是,就整个学科的发展态势而言,它们显然不足以代表戏曲研究的新特点和新趋势,相比之下,研究方法的改变及由此带来的新收获则更为引人注目。

研究方法的革新往往来自学科自身的内在需要,由学科内在需要催生的新方法较之随意搬来套用的那些新理论往往更为贴切,也更有效,这一点在戏曲研究领域体现得最为明显。毕竟它是一门活着的艺术,不仅有着上千年极为丰厚的文化底蕴,而是在当代文化生活中依然有着很大的影响,尽管其影响力已远不如先前。案头阅读式的文学研究对其他领域如诗文辞赋、小说等的研究来说是最主要、最常用的研究方法,但对戏曲研究来说,显然是远远不够的。文学式的研究进展到一定程度势必会带来饱和、停滞的局面。事实上,只依据案头资料,有些问题即使是文学问题也是很难解决的,比如早期戏曲的发生起源、宋元戏曲的发展演进、民间戏曲的演出等问题。更为重要的是,对戏曲文学的强调实质上是对戏曲文人化的强调,这是以对戏曲民间性的忽视为代价的。随着戏曲研究的不断深入,研究者们逐渐认识到,王国维创建的戏曲研究范式固然有其价值和功用,但它存在着严重的缺陷,它并不能有效解释中国戏曲的丰富多彩性,将具有多种元素的戏曲简化归并成纯粹

^① 康保成、黄仕忠、董上德《徜徉于文学与艺术之间——戏曲研究》,《文学遗产》编辑部编《世纪之交的对话——古典文学研究的回顾与展望》第177页,上海古籍出版社2000年版。

的文学是不符合戏曲自身的特性的,正如有位研究者所尖锐指出的,王国维“所建构的是文学意义、范畴上的宋元‘戏曲’史,而连戏剧艺术意义、范畴上的‘戏剧文学史’也不是,更谈不上是‘戏剧艺术史’了”^①。这样,戏曲学科的内在需要及文献资料的缺乏迫使研究者不得不在文献资料的搜集途径及研究的方法上另谋出路,寻找新的生机。

有鉴于此,有些戏曲研究者充分考虑戏曲自身的特性,大胆借鉴考古学、民俗学、宗教学等其他学科的相关理论和方法,从更新戏曲观念、开辟文献来源新途径、拓展学术研究空间等角度出发,自觉进行了研究范式的更新。结合近二十多年来戏曲研究的发展演进情况,这种更新大体包括如下三个方面,这些方面也正代表着戏曲研究的新变,可谓戏曲研究的三个增长点:

一是戏曲文物学研究。借助地下考古与田野调查手段,戏曲文物学异军突起,成为一门专学,这是二十多年来中国戏曲研究的一个新亮点。虽然从20世纪30年代之后,戏曲文物屡有发现,相关研究文章时见报端,但由于各种主客观因素的限制,它真正受到学界广泛关注、并成为一门专学却是在80年代。这是一门新兴的具有交叉性质的学科,主要表现在研究方法新,涉及领域广。落脚虽然还在戏曲,但与以往的戏曲研究已有着明显的不同。对这门学科的性质和任务,刘念兹先生曾有准确的概括:“专门研究历史上遗留下来的实物史料,考察论证有关戏曲起源、形成、发展的历史面貌,借以观察戏曲艺术形态的发生、衍变的历史过程,由点入面,一事一物,予以详尽的阐明,提出新问题,填补戏曲史上疑难不解的史实空白。”^②

戏曲文物的考古发现固然具有一定的偶然性,但以此为契

^① 陈多《戏史何以需辨》,载胡忌主编《戏史辨》第6页,中国戏剧出版社1999年版。

^② 刘念兹《中国戏曲文物的新发现》,《戏曲文物丛考》第1页,中国戏剧出版社1986年版。

机,发展成为一门新兴的学科则是研究者们不断努力、自觉促成的结果,它为学界展示了一个空前广阔的戏曲世界,涉及领域十分广泛,“在戏曲史学与考古学结合的基础上,还广泛涉及历史学、民俗学、文化艺术史、金石学、古器物学、古建筑学、服饰学、文献学和美术学等各门学科”^①。自然,方法改变对研究者来说,既是一个良机,也是一场挑战,这不仅有观念上的,更有知识结构方面的。显然,仅靠原先的书面文献搜集和研读功夫已不能适应戏曲研究的新需要,必须造就一批复合型人才才能跟得上形势。尽管难度较大,但经过多年努力和积累,还是逐渐形成了一支这样的研究队伍,并取得了较为丰硕的成果。

一是泛戏曲形态研究。泛戏曲形态又称仪式戏曲、宗教戏曲,主要指傩戏、目连戏等介于宗教仪式与戏曲之间的一种民间戏曲形式,它们具有浓郁的宗教色彩,与通常所说的以消遣娱乐为目的的戏曲(有的研究者称其为观赏性戏曲)迥然不同,被称为文化“活化石”、“中华文明的重要基因库”,对研究戏曲、宗教、民俗、人类学等具有多方面的参考价值。尽管20世纪50年代政府曾组织过大规模的戏曲调查,但它主要集中在剧本的搜集整理上,而且即使是剧本的搜集整理,也存在着不尊重民间文化,随意按现代人的思想进行改编的情况,造成文献资料的失真。在调查过程中,那些不符合当时主流意识形态、具有明显宗教、迷信色彩的戏曲形式如傩戏、目连戏等受到排斥,更谈不上进行研究。文革期间,这些戏曲形式更是受到毁灭性的破坏,造成演员的青黄不接和观众的断层。可以说,戏曲研究者曾经错过研究泛戏曲形态的最好时机。

进入80年代后,借助民俗学、宗教学、人类学经常使用的田野调查方法,戏曲研究者开始涉足泛戏剧形态,为学界打开了一个新的戏曲文化新宝库,为戏曲研究开辟了一片新天地,并

^① 刘念兹《中州戏曲历史文物考·序》第2页,文物出版社1992年版。

逐渐形成一门融合多门学科而成的新学科——雒学。特别是在 90 年代,海峡两岸学者通力协助,完成“中国地方戏与仪式之研究”这一庞大的科研项目,撰写八十部书稿,并纳入《民俗曲艺丛书》。就大陆地区而言,共有十三个省、区、市的数十名研究者参与,经过这一历时三年多的大规模考察研究,可以说对中国泛戏曲形态进行了一次较为全面的普查,取得的大量成果十分珍贵,更为重要的是,它使大陆地区的戏曲研究者获得了一次极为难得的学术训练和实践,改变了研究者的知识结构和人员组成,使这一领域研究的持续性得到人才上的保障。

大量存在于民间的活生生的戏曲资料指向一个个全新的学术领域和科研课题,许多问题是先前的研究者根本无法想象的。其研究方法对传统戏曲研究来说也是全新的,具体来说就是“文化人类学及其田野考察方法的引入,包括仪式与仪式学的把握以及宗教学、民俗学的观照”^①。尽管泛戏曲形态研究还没有被整合进中国戏曲史的宏大叙事中,但重要价值和意义是无庸置疑的。泛戏曲形态的研究必将有助于更为深入地了解戏曲的起源、功能及与民众精神生活的紧密联系。对其前景,学界还是十分看好的。

一是戏曲文化研究。在中国,无论是古代还是当下,戏曲从来就不是一种单纯的文艺形式,于消遣娱乐、抒发情感之外,还承担着祭祀、节庆、交际、教育等诸多社会功能,涉及到社会各个层面。可以说,一部戏曲史同时也是一部极为丰富的中国文化史。随着戏曲研究的不断深入,研究者不再局限于文本的文学式分析,开始将戏曲置于一个大的文化场中进行观照,以大戏曲学的眼光对戏曲与各种社会文化因素之间的互动关系进行探讨。需要说明的是,这里所说的文化研究并不是在剧本

^① 曲六乙《中国雒学十二年——走近失落的文明》,台湾《民俗曲艺》第 128 期(2000 年 11 月)。

里寻找一些文化因子如服饰、饮食、建筑等,进行简单的梳理、归纳,而是着眼于其与戏曲发展演进之间的双向互动关系。

大体说来,80年代以来的戏曲文化研究可以分成两个大的层面:一是对戏曲自身文化内涵的挖掘,比如对中国古代家乐戏班、舞台剧场、优伶乐妓、表演导演、戏曲观众、宫廷戏曲、地方戏曲等诸多方面的研究;一是对戏曲外在文化生态环境的研究,比如对戏曲与徽商、晋商、戏曲与中国传统文化、地域文化、民间文化、宗教信仰等关系的研究等。这些研究皆有一批有分量的著作出版,各个领域的深入研究使中国戏曲的各种特性得到充分开掘和展现,这些研究综合起来,无疑会构成中国戏曲的新景观,一个与先前戏曲史迥然不同的新景观。就研究现状而言,这一领域的开掘只是刚刚开始,还有很大的学术空间,可以断言,这将是未来戏曲研究中较为出彩的部分。

需要说明的是,这里是从研究方法变革的角度来强调这三个方面的,这并不是对80年代以来整个戏曲研究状况的概括。事实上,80年代以来的戏曲研究可以分为内在深化和外向拓展两个方向。上述三个方面显然属于后者,而对戏曲内在体制、特性的研究尽管没有方法革新方面的意义,但同样具有重要的学术价值。相对于先前粗线条式的研究,这种“精耕细作”不仅很有必要,而且也代表着戏曲研究的一个方向。

三

就戏曲研究二十多年来的发展演进态势来看,研究方法的变革与整个学科的发展建设之间构成了十分良性的互动关系。是学科发展的内在需要导致了研究范式的变革,同时这一变革又反过来影响到学科自身的发展,使研究局面为之焕然一新,逐渐改变了戏曲研究的基本格局,并影响到戏曲研究的性质和走向,同时,这种新变又对研究方法提出了更高的要求,促使研究方法朝实效性、灵活性和包容性方面调整,使其更为适合戏

曲研究的需要。可以说,研究方法的变革使戏曲研究上了一个新的台阶,也使自己得到调整和完善。这主要体现在如下几个方面:

首先,研究方法的变革拓展了文献资源的领域和渠道,使戏曲研究的文献基础发生重要改变。虽然从戏曲研究学科建立之初,研究者就投入很大的精力搜集文献资料。但由于戏曲在中国古代社会中文化地位较低,大量文献自生自灭,缺少有意识的搜集、保存和整理。因此,虽然研究者们用力甚勤,但收获终究有限,有些学术难题因资料的缺乏而无法解决,有些问题则根本无法研究。况且今天所能见到的剧本特别是明清传奇、杂剧,多为文人创作,它只代表着中国戏曲的雅的、文人化的一面,而无法说明民间戏曲的整个情况。资料的缺乏不仅对研究构成制约,同时也限制着研究者的视野,潜在地规定着研究者的戏曲观念。

考古挖掘、田野调查等方法的引入使戏曲文献的搜集、整理走出案头搜求的狭小天地,大大拓展了戏曲文献的来源和途径,使原先较为贫乏的戏曲文献变得丰厚充实。新的文献意味着新的领域和课题,它们实际上是一扇扇通往新世界的学术之门,使戏曲研究有着更为坚实的基础,这对其他学科的研究也有着相当的启发意义。

其次,研究方法的变更改变了戏曲研究的基本格局和性质,形成了百家争鸣的热闹景象,使纯粹文学、平面式的戏曲研究变成多元、立体式的戏曲研究。就研究方法而言,当下的戏曲研究已非王国维当年所说的二重证据法所能概括,事实上已形成了书面文献与地下考古、田野调查相互印证的三重证据法。这种多元研究法使戏曲研究与诗文、辞赋、小说等研究彻底区分开,形成自己的特色,它与中国戏曲的特性是吻合一致的,也是有效的,它是研究者多年努力探索的结果,是集体智慧的结晶。

同先前相比,80年代以来所进行的戏曲研究可以称作是大戏曲研究,即在更为宽广、深厚的文化背景下研究戏曲,不仅将戏曲作为一种文学现象,更将其作为一种内涵丰富的文化现象进行深入剖析。既有对其内在体制、特性的精细研究,又有对其外在文化生态环境的深入开掘,这样的研究才真正符合戏曲自身的特性,才真正能够凸显中国戏曲的本土特色,使戏曲研究从外国戏剧理论的照搬模仿中走出来。各种方式的研究齐头并进,构成一股合力,共同推动着戏曲研究的发展。

再次,研究方法的变革潜在地改变着戏曲研究者的思想观念,诸多研究实绩描绘着戏曲史的整体新景观。文献基础和研究方式的改变使得研究者的视野大为开阔,使他们能够在一个大的文化场中来观照戏曲,充分注意到戏曲各种组成要素的特性及与外在文化环境之间的密切互动关系。随着视野的开阔和研究的深入,研究者们逐渐认识到,中国戏曲除审美娱乐外,还兼具宗教祭祀、文化普及、社会组织等诸多社会功能,与民间信仰、民众精神生活的密切关系,其与宗教、民俗的错综关系远比以往理论著作的叙述更为丰富复杂,其起源、发展的内因、轨迹也非以往的理论所能解释。

更为重要的是,它使戏曲研究从对文人创作的精细分析转向对民间文化的深入探讨,戏曲的民间性将替代文人性,成为戏曲的核心要素。从文人到民间,这无疑体现着研究者观念的重大转变,也与整个学术发展的潮流是合拍的,可以为其他学科的研究提供有益的借鉴和启发。尽管目前对由新资料和新方法带来的新观念还没有来得及充分消化吸收,但由此不难想象其未来的生机和活力。

也正是因为戏曲观念与研究方法变革所带来的新变化,以往的戏曲史著作显然已不能对中国戏曲发展的整体景观进行真实、有效的解说,正面临着失语的危机。因此,利用新的文献资源,采用新的戏曲观念、方法进行整合,重写中国戏曲史,已

经成为当下戏曲研究的一种内在需要和迫切任务。事实上,已有不少研究者开始着手这一工作。如胡忌、陈多等人提出非主流派戏曲史之说,并创办《戏史辨》辑刊以作提倡、准备,其主旨在“把‘文体’和‘文学’改成为‘戏剧体’和‘戏剧学’,“着眼点必需放在场上(并不局限于舞台)的演出”^①;也有已经开始着手的,比如台湾学者曾永义先生就“立志欲通过研究以新观念、新方法撰写《中国戏曲史》”,他认为成熟的中国戏曲“是由故事、诗歌、音乐、舞蹈、杂技、讲唱文学叙述方式、俳優、妆扮表演、代言体、狭隘剧场等九个因素构成的有机体”^②。显然,按照这一思路撰写的《中国戏曲史》同以往的同类著作面目将迥然不同,它会是一部以最新研究成果为基础、充分考虑戏曲自身特性、体现本土特色的中国戏曲史。这对研究既是一种学术诱惑,也是一场挑战。但不管这一工作进度如何,以何种方式完成,它必然会带来戏曲研究的新局面,这是可以期待的。

^① 胡忌《我编〈戏史辨〉的一些想法》,载胡忌主编《戏史辨》第4页,中国戏剧出版社1999年版。

^② 曾永义《戏曲源流新论·绪论》第1、9页,文化艺术出版社2001年版。

民间的力量

——从《乡村戏曲表演与中国现代民众》^①说起

苗怀明

尽管每年都会有一些戏曲节、戏曲汇演、戏曲评奖、送戏下乡之类看起来十分热闹的活动，经各路媒体的卖力宣传倒也颇能造出一派红红火火的声势，但戏曲在当今社会文化生活中的尴尬生存却是一个无须争辩的现实。可以想象，如果失去政府在人力、财力、舆论等诸多方面的行政支持和投入，没有汇演、评奖、送戏之类非商业活动的支撑，遍布在广大城镇里大大小小的各类剧团该会处在一个怎样窘迫冷清的生存境地，何况当下大多数剧团的处境已经可以用冷清一词来形容了。为什么近年来一直为政府强力扶植的戏曲迟迟不见起色，沦落到无以自保的程度？为什么一门有着上千年悠久传统、曾有着最广泛群众基础的民族艺术在这个古老的国度里几无存身之地？相信每一个关心戏曲命运前途的有识之士都会开出自己的诊断书和药方。但显然，这并不是社会变迁、科技发展、娱乐方式多元之类轻描淡写、浮光掠影似的理由所能解释和解决的。近读董晓萍、欧达伟合著的《乡村戏曲表演与中国现代民众》一书，

^① 董晓萍、(美)欧达伟著，北京师范大学出版社2000年版。

对这一问题有了一些新的思考 and 认识。

该书以华北民间戏曲的文本资料为基本文献,采用田野回访调查和文献分析的方法,以河北定县为工作基地,进行历史学与民俗学的交叉研究,重点研究中国民众经历 20 世纪种种革命思潮和政治运动后的思想变迁。虽然该书着眼于民俗文化和民众思想观念的深层变迁,研究的范围也局限于河北的一些乡村,但它对中国戏曲研究也同样有着重要的借鉴和启发,其中所涉及的一些问题、现象以及所提供的文献资料、研究方法同样应该为戏曲研究者所关注,这并不仅是该书以戏曲文本为主要研究对象的缘故。跨度长达半个多世纪的演出剧目内容、形式诸方面的前后印证为个案解读增加了历史纵深,据此可以考察作为民众文化核心要素的戏曲在广大乡村的沧桑变迁;田野调查所得的大量鲜活材料营造了学术研究的现场感,据此可以确认戏曲在 20 世纪中国民众文化生活中的实际地位和真实生存状态,这些在以往的书面文献中并不是很容易就能看到的。

以戏曲为代表的民间文化在中国广大民众的文化生活中到底占有怎样重要的地位,民间文化的生命力到底可以顽强到什么程度?这或许是我们思考这个问题的一个必要前提。而要深入思考这一问题,就必须对从上个世纪之初开始一直持续到当下的戏曲改革的实际成绩重新进行一番认定和审视。长达一个多世纪的戏曲改革从来都不是一个纯粹的艺术命题,而是不约而同地被视作一项政治运动或政治任务,被赋予十分浓厚的意识形态色彩,受到各种政治势力的高度重视。从维新变法到辛亥革命,从新文化运动到土地革命,无不有着最为正当的理由,无不借助戏曲这一最具民众基础的传统文化资源来实现自己的政治诉求。虽然从表面上看,大家都是从戏曲入手,但着眼点却在对民众的改造。自然,由于动机、观念的不同,改造的方式也就各异,或稳中求变,推行教化,或狂风暴雨,强制

执行。因此,并不夸张地说,整个 20 世纪的戏曲改革就其实质而言,不过是一场以民众为主要对象的政治实验。在整个实验过程中,民众与戏曲一样,不过是用来检验政治宣传效果的实验品,是被改造重塑的对象,处于被动接受的地位。一百多年过去了,这场投入巨大、全民参与的戏曲改革运动效果究竟如何?目前戏曲无比尴尬的实际生存状态也许正是最好的回答。面对戏曲存亡这一严峻的现实,我们不能再以社会多元、资讯发达、娱乐业竞争激烈等理由来回避历史和责任,老实说,这不过是一些用来搪塞众口的皮相之言。

从定县近一个世纪民间戏曲发展演进的实际情况来看,戏曲在当地的繁盛发达和巨大影响力是通过民间艺人的世代积累实现的,并非戏曲改革的功效。虽然一茬茬的戏曲改革交替进行着,各种政治力量不断介入,手段宽严不一,但它们对当地民间戏曲的影响力实在是有限,不仅未被民众真正接纳,融入他们的文化传统,反而更多的表现为一种破坏和摧残。在移风易俗、破除封建迷信、愚昧保守等种种极为响亮的口号声中,不仅戏曲本身被屡屡易容,弄得面目全非,就连与戏曲有关的建筑器具、民风民俗等也遭到破坏。不过,即使是这样,一旦有了较为宽松的政治文化环境,民间戏曲获得自由发展的良机,几乎所有强加在戏曲中的外来改动就会被立即抛弃,顿时成为劳民伤财的无用功,一切又会回到原初的状态。面对戏曲改革浩大声势与微弱效果的巨大反差,我们有理由追问,一百多年过去了,作为 20 世纪戏曲发展主流的戏曲改革到底是成功了还是失败了?如果成功了,为什么到了本该收获的季节还会形成戏曲急剧下滑、需要保护才能维持的难堪局面?如果没有成功,其中惨痛的教训又何在?谁该为此负责?再者,戏曲已经到了如此艰难的境地,为什么还有不少人在继续为戏曲改革歌功颂德?戏曲界不是曾经创造过一个剧目救活一个剧种的传奇和神话吗?为什么这种传奇和神话未能得以延续?我们甚至可

以质疑,在市场经济的背景下,还有一个剧目救活一个剧种的可能吗?面对理论与现实的矛盾和悖离,我们不能不对以往的许多提法和共识表示怀疑。

回顾戏曲改革的百年历程,可以说,不管出发点如何,多数情况下都是事与愿违,成少败多,改造变成了扭曲和扼杀。原因固然有多种,但笔者以为,其中一个最为核心的问题就是,很多戏曲改革者没有把戏曲看作戏曲,而是当作一种宣传教化、改造民众的工具,无论教化的内容是宣传维新思想、民主科学还是宣传革命。对戏曲的内容过分重视,对戏曲本身的艺术特性、对戏曲生存所必需的娱乐和商业因素、对民众的心态和接受情况则关注甚少,甚至是无情扼杀,这无疑会造成戏曲的异化,到20世纪中期特别是文化大革命期间,更是发展到登峰造极的地步,演出了一场空前绝后的历史闹剧。宣传教化的背后是对民间文化的歧视和曲解,长期以来,民间文化一直被居高临下地视作愚昧落后、封建保守的代名词,改革不过是借助权力推行一己的政治主张,说起来也是一种“殖民话语”和霸权话语。

话再说回来,在百年戏曲改革的历程中,也不是没有亮点的,比如梅兰芳就创造了20世纪戏曲史上的奇迹。按说以梅兰芳的声誉地位、文化水准以及对社会的号召力,是无法与那些戏曲改革的倡导发起者相比的,但他为什么偏偏能取得成功?除了其本人优越的天赋和后天的努力外,还有哪些可资借鉴的经验?这无疑是值得深思的。显然,梅兰芳所走的,并不是以改造民众、宣传教化为着眼点的戏曲改革之路,他没有这样的雄心壮志,也不具备这样的政治资源,不过是以一个戏曲演员的身份从戏曲出发,再回到戏曲,为市场、观众所推动,再反过来推动戏曲的发展。戏曲是他的立身之本、谋生之道,因此,他的改革皆是立足戏曲,围绕戏曲自身而进行。准确地说,这是当时较为发达的娱乐业和文化市场所创造的奇迹。戏曲成就

了梅兰芳，梅兰芳也成就了戏曲。但令人遗憾的是，不少戏曲研究者总是强调其艺术方面的创新，有意或无意地忽视了成就梅兰芳的社会文化背景，而实际上它与前者是同等重要的。缺少发达的演出市场的支撑和广大观众的认可，所谓艺术的创新不过是少数人孤芳自赏的一种智力游戏。俗话说时势造英雄，梅兰芳正是这种时势所造就的文化英雄。对戏曲来说，怎样才算是成功？是看票房收入还是看剧本内容？这并非仅仅是一个确立标准的问题。

梅兰芳并没有亦步亦趋地重复前人的老路，他对戏曲改革的力度也是有目共睹的。其改革为演出市场和同行竞争所推动，亦为广大观众所接受。他的成功在政治化的戏曲改革之外提供了另一种范式。有人认为梅兰芳后来的改革趋向雅化，脱离观众，将戏曲改上了绝路，结果建国后再无大的创新。这一观点看似有理，其实是一个倒置的结论，因为情况恰恰相反，并不是梅兰芳使戏曲改上绝路，而是当时日益激进森严的文化政策和社会环境使梅兰芳陷入了困境。文化市场的人为中断使他的戏曲改革之路无法延续，高度政治化的社会氛围更是给他增加了许多艺术之外的顾忌。从建国之初梅兰芳提出移步不换形意见所招致的风波和麻烦就可以知道，他已经被剥夺了艺术创新的自主权，只能从事“听命艺术”了。尽管梅氏建国后的地位和声誉远远高于先前，所享受的条件和待遇也更为优越，但他在艺术上已不可能再有大的作为了。非不为也，不能也。而且从某种程度上讲，他有意或无意地成为了一种粉饰太平的点缀。

没有成熟的文化市场的运作，没有广大观众的真正参与，没有剧场票房的支持，仅仅依靠权力来维持的艺术改革是注定不能长久的，实践已经无数次地证明了这一点。需要特别指出的是，依靠权力推行的意识形态色彩极为浓厚的戏曲改革所造成的危害并不仅仅停留在物质层面，比如以破四旧等名义对文

化遗存进行的砸毁焚烧,尤为可怕的是它对灵魂造成的扭曲和摧残,对传统文化所形成的破坏和冲击。建国后政府机构设置的周密完备使国家机器第一次可以真正对乡村施行有效的控制,许多文化政策得以真正在基层落实执行,惟其如此,越来越左、越激进的文化政策所造成的危害也空前惨烈,至文化大革命期间达到极致,剧团解散,艺人受批,剧目被禁,器物被毁,舞台被扒,不一而足。十年浩劫加上先前就已实行极左文化政策的数年,可以说在长达数十年的时间内,中国戏曲遭受着一次次空前绝后的摧残。先前的历代王朝尤其是清朝康熙、雍正、乾隆时期虽然也曾实行过较为严格的文化控制,对戏曲演出颁布了种种禁令,但并未禁掉戏曲本身,而且其政策并未在基层得到认真的执行,但是十年动乱期间则不然,它对戏曲造成的是全方位的致命性的破坏,人为终止了文化薪火的延续,造成了文化传承的断裂,形成了戏曲演员和观众的代际空白,在历史与现实之间形成一道难以弥合的巨大裂痕,可以说它毁掉的不仅是戏曲,还包括那种使一个民族产生凝聚力的文化传统。

显然,这比自然灾害和硝烟战火更具破坏性,影响也更为深远。几十年后,等到翻然悔悟,着手恢复的时候,这才发现破坏容易重建难,重建工作远比想象的要艰难,直到今天,尽管已经有大量人力物力的投入,但收效并不明显,这一工作并未完成,事实上也是永远无法完成了。观众接受或偏爱一种艺术形式,往往需要较长时间的熏陶和积累,对于地域性色彩极为浓郁的戏曲来说,尤其如此。让一个在缺少戏曲的文化贫乏氛围中成长的人突然去喜欢戏曲,这几乎是一项不可能的任务,何况他们此时已有了更多的选择。历史造成的演员、观众的一代断层往往需要数代人的努力才能弥合,也可能永远都无法弥合。就当下的状况而言,不是戏曲工作者不卖力,也不是艺术水准在下降,而是缺少一支数量庞大、能形成年龄梯队的观众队伍,缺少一个能支撑戏曲演出的运作成熟的文化市场。一种

仅仅依靠老年观众支撑、缺少可持续性、靠保护才能生存的艺术只能是黄昏艺术。完全可以追问,是谁把这一艺术推向绝境的?不是日益发达的娱乐业,不是日新月异的传播技术,而是不断被滥用的权力。西方话剧、歌剧的历史不也是十分悠久吗?西方人的科技发达程度与文明进化程度并不在我们之下,为什么他们的传统艺术还能保持着如此旺盛的生命力?少数人的自以为是之举却要整个民族来买单,这个教训实在是太深痛了。

仅就戏曲研究而言,以往我们观察戏曲的眼光也是有些问题的,这表现在不少研究者仅仅把戏曲局限在文学领域,忽视了其极为丰厚的文化内涵,忽视了其与民间生活的密切联系。对在戏曲文化滋养中长大的广大民众来说,戏曲并不仅仅是一种娱乐形式,它已经被整合到他们的生命中,他们从中得到历史文化知识,得到人生经验,从中找到归宿,发现自己。他们的谋生劳作、婚丧嫁娶、社会活动、宗教信仰等等无不与这种艺术形式休戚相关。观看戏曲已是他们日常生活的必需,而并非仅为研究者刻意强调的艺术欣赏。笔者并不否认前辈学者的辛勤耕耘,但也不能不遗憾地说,一百多年来戏曲史研究者所勾勒还原的只是一幅色彩较为单调的戏曲文化风景,或者说是研究者自己所期待的那种戏曲文化风景。这种观念先行、经过筛选的戏曲史不过是一部记载文人士大夫精致文化行为的戏曲史,它并不能真实还原和反映戏曲发展演进的原生形态。没有民间气息和民众参与的戏曲史注定是残缺的和苍白的。民众缺席的背后是对民间文化的漠视和歪曲,民间文化的研究固然因历史文献资料的缺乏而增加了不少难度,但这不是一个令人信服的放弃理由,只要用心搜罗,困难还是可以逐渐克服的,《乡村戏曲表演与中国现代民众》一书就是一个很好的例子,只要舍得花时间、愿意深入到民间,而不是一味钻在故纸堆里,以中国地域之广、戏曲在民间影响之大、积累之多,总是能发掘出

一些鲜活的资料的。关键是研究者的文化理念,如果戴上有色眼镜,将民间文化斥之为低俗粗糙、愚昧落后,自然不会对戏曲史的叙述和重构中为它留下一席之地。令人遗憾的是,我们所见到的不少通俗文学研究不过是打着民间文化的幌子,真正关注的还是那些具有文人色彩和情趣的部分,对民间文化缺乏真正的理解和尊重。可以说,在这方面,研究者与当权者实际上形成了一种“共谋”,或是利用权力,居高临下强制性的推行文化政策,或是在历史风景的叙述和重构中将民间文化予以排除。民间文化在排挤和打压中转入地下,成为一种文化潜流。但是成为潜流并不意味着消失,一旦有宽松的环境,它就会再现其勃勃生机。在全球化成为时尚和潮流、世界趋向一体的后现代社会里,传统文化的保护和延续已经成为一个民族赖以存在和识别自己的基本条件。在此语境中,如何善待本民族的民间文化,无疑是一个需要重新定位的严肃课题,这并不只是一个剧种的兴衰问题,也不只是一种民俗的存续问题,它关系到一个民族未来的走向和前途。在这方面我们已经有过很多惨痛的教训,但愿悲剧不再重演。

《乡村戏曲表演与中国现代民众》一书带给戏曲研究者的启示是多方面的,其中既有观念层面的,也有方法层面的。它所采用的田野调查方法在戏曲研究领域也可得到较为广泛的应用。自20世纪80年代以来,对民间文化的研究就较多的采用了这种方法,取得了不少可喜的成果,为探讨戏曲的产生起源、戏曲与民众宗教信仰、文化心态、民风习俗的关系等问题提供了有益的学术积累。其实,在此之前,国外学界早已将这种方法应用到戏曲研究中,比如日本学者田仲一成曾于1978年至1985年间对中国南方和东南亚地区戏曲演出的情况进行了较为深入的调查,并有着相当丰厚的收获,先后出版有《中国祭祀戏剧研究》、《中国的宗族与戏剧》、《中国乡村祭祀研究——地方剧的环境》、《中国巫系戏剧研究》等一系列著作。可惜其

研究成果一直未能得到中国戏曲研究界的充分重视和积极回应。将书面文献的研读与地下考古挖掘以及田野调查等方法有机结合起来,构成一种立体的戏曲研究模式,这或许会成为戏曲研究的发展趋势,方法的多元化必将大大拓展戏曲研究的领域,从这个角度来说,戏曲研究还是大有可为的。这种立体全方位的研究将会打破原先的研究格局,中国戏曲史也会因此呈现出一种与以往相关著作迥然不同的景观。但愿这种田野调查方法在中国戏曲研究领域的应用早日走出客串阶段,得到广泛应用,成为一种获取文献资料、阐释戏曲文化的有效手段。

相信民间,理解民间,回到民间,这或许是中国戏曲及其相关研究走出困境的一个最佳路径。没有深厚民众基础的艺术注定是没有出路的。否则,如果只是少数人孤芳自赏的实验品,却动用大量的人力、财力等社会资源去挽救一种已经失去观众的、没有生存能力的艺术,以注射强心剂的方式来人为制造艺术泡沫,这不也是一种话语霸权吗?

元曲杂剧“题目正名”推考

解玉峰

元曲杂剧剧本之末一般皆有“题目正名”，此为稍知元曲杂剧者所熟稔事。“题目正名”涉及的问题实际有很多，关系亦重大，然而对“题目正名”周详细致的考察研究，笔者寡陋，尚未及见到。有鉴于此，笔者欲借此文，就“题目正名”的一般形式、“题目正名”在元曲杂剧中使用、“题目正名”的功用、“题目正名”的作者等问题尝试做一考察。所凭藉的文献主要是现存所有保存完整剧本的元刊、明刊或明抄的元人杂剧选本，包括元刊杂剧的汇编《元刊杂剧三十种》、明李开先嘉靖年间刊刻的《改定元贤传奇》、明新安徐氏万历十七年（公元1589）覆刻本《古名家杂剧》、明息机子万历二十六年（公元1598）编刻的《杂剧选》、明黄正位万历三十七年（公元1609）编刻的《阳春奏》、明臧懋循万历四十三和四十四年（公元1615、1616）编刻的《元曲选》、明赵琦美万历年间辑校的《脉望馆钞校本古今杂剧》、明万历、天启年间顾曲斋刊本《古杂剧》、明万历、天启年间陈氏继志斋刊本《元明杂剧》。此外尚有部分戏曲目录方面的著作，如元钟嗣成《录鬼簿》、明贾仲明《录鬼簿续编》、明朱权《太和正音谱》、《永乐大典》卷五十四所收杂剧目等。因现存文献未足，作者闻见有限，疏陋之处，祈请方家指正。

从现存元曲杂剧的剧本看,元曲杂剧的“题目正名”一般位于剧本之末,由四句或两句较为整齐的韵语构成,每句一般为七言或八言,五言、六言、九言、十言、十一言的也有,但都极为少见^①。从臧懋循所编《元曲选》看,元曲杂剧的“题目正名”绝大多数由两句组成,少数为四句。据笔者统计,《元曲选》所收杂剧 100 种,皆有“题目正名”,其中两句的 90 种,四句的 10 种。与《元曲选》情况相近的是《脉望馆钞校本古今杂剧》中的明抄本元人杂剧,如近人隋树森所编《元曲选外编》中收脉望馆明抄本元人杂剧凡 35 种,其中 2 种无“题目正名”,“题目正名”两句的 29 中,“题目正名”四句的 4 种。而其他杂剧选本显示的情况则与《元曲选》及脉望馆所藏明抄本杂剧有异。元刊杂剧三十种中,无“题目正名”的杂剧 8 种,“题目正名”四句的 14 种,“题目正名”两句的 8 种。刊刻年代早于《元曲选》或年代与之相近的其他明刊元人杂剧,“题目正名”或四句或两句,看不出两句的情况能够占到多数。以收藏元人杂剧较多的《古名家杂剧》为例,南京图书馆藏残本《古名家杂剧》收元人杂剧 21 种,其中“题目正名”四句的 12 种,两句的 9 种,“题目正名”四句的明显多于两句。以《元曲选》、《古名家杂剧》所收同一种杂剧对比,我们可以发现,《元曲选》中“题目正名”两句的,在《古名家杂剧》则多为四句,《元曲选》常常是截取其中的后两句为“题目正名”。如《古名家杂剧》本《金钱记》“题目正名”为“老相公不肯招良婿 俏书生强要成佳配 韩飞卿醉赶柳眉儿 李太白匹配金钱记”(《古杂剧》本同),《元曲选》仅取后两句“韩飞卿醉赶

① 五言的,如《古名家杂剧》本《救风尘》剧末所标“题目正名”为:“念彼观音力 还着于本人 虚脾瞒俏倖 风月救风尘”。六言的,如《元曲选》本《玉镜台》“题目正名”为:“王府尹水墨宴 温太真玉镜台”。九言的,如《忍字记》,《录鬼簿》所录的“题目正名”为“笋板乞儿硬化看钱奴 布袋和尚醉屈忍字记。”十言的,如《脉望馆钞校本古今杂剧》所收明抄杂剧《小尉迟》的“题目正名”为:“老尉迟鞭对鞭父子团圆 小尉迟将斗将鞭认父”。十一言的,如《录鬼簿续编》所录《盆儿鬼》的“题目正名”为:“张撇古诉哀哀怨怨瓦窑神 包待制断了丁当盆儿鬼”。

柳眉儿 李太白匹配金钱记”为该剧的“题目正名”。

而事实上,同一杂剧,其“题目正名”在不同文献中的差异又远不止于此。为此,笔者调查了《元曲选》100种杂剧的“题目正名”,并以之与《元曲选》之外其他一些文献进行对“题目正名”照。为便于说明,现在以表格的形式说明如下。

需要说明的是,由于从版本比较的意义上看,元刊杂剧之外,比《元曲选》稍早或与《元曲选》约同时的其他明刊杂剧基本上可视为一类,所以本表在罗列时选取以存本较多的《古名家杂剧》为代表,《古名家杂剧》缺收,则以其他杂剧本补入,不另说明。由于《脉望馆钞校本古今杂剧》所收明抄本杂剧与明刊本杂剧有别,故若以《脉望馆钞校本古今杂剧》所收明抄杂剧补入,则以楷体标示。钟嗣成《录鬼簿》在著录元人杂剧时,在有些杂剧名之下标注“题目正名”,也有相当多的杂剧并没有“题目正名”的标注^①,所以形成部分杂剧“题目正名”的缺录。钟嗣成《录鬼簿》著录杂剧时,未载元明无名氏作品,《录鬼簿续编》将其补入,并多在杂剧名下有标注“题目正名”,所以若《录鬼簿》失载者,则补以《录鬼簿续编》,并以楷体标示。其他特殊情况,另加说明。

元曲杂剧“题目正名”异同对照表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
汉宫秋	沉黑江明妃青冢墓 破幽梦孤雁汉宫秋	毛延寿叛国开边衅 汉元帝一身不自由 沉黑江明妃青冢墓 破幽梦孤雁汉宫秋	未载	孤雁汉宫秋

^① 《录鬼簿》现存版本有天一阁本、《说集》本、孟称舜本、曹楝本等,本文以天一阁本为依据,文中不另说明。《录鬼簿》每在杂剧名下,系以韵语两句或一句,对照有存本的杂剧,我们可以发现,这些两句的韵语正是“题目正名”后两句,而一句的韵语多为杂剧的标题。《录鬼簿》中也有相当多的杂剧并没有“题目正名”的标注,这说明这些杂剧在钟嗣成时代可能并无“题目正名”。后来的《录鬼簿续编》在著录体例上也模仿《录鬼簿》。

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
金钱记	韩飞卿醉赶柳眉儿 李太白匹配金钱记	老相公不肯招良婿 俏书生强要成佳配 韩飞卿醉赶柳眉儿 李太白匹配金钱记	未载	韩老卿救 赐锦花袍 唐明皇御 断金钱记
陈州粳米	范天章政府差官 包待制陈州粳米	未载	未载	未载
鸳鸯被	金闾客解品风凰箫 玉清庵错送鸳鸯被	张瑞卿寓舍会佳期 玉清庵错送鸳鸯被	未载	黄金殿题 名龙虎榜 玉清庵错 送鸳鸯被
赚蒯通	萧何害功臣韩信 随何赚风魔蒯通	萧何智淮阴韩信 随何赚风魔蒯通	未载	未载
玉镜台	王府尹水墨宴 温太真玉镜台	王府尹水墨宴 温太真玉镜台	未载	晋公子 水墨宴 温太真 玉镜台
杀狗劝夫	孙虫儿挺身认罪 杨氏女杀狗劝夫	杨氏女劝兄弟和睦 王偁然断杀狗劝夫	未载	王偁然屏 邪归正 贤达妇杀 狗劝夫
合汗衫	东岳庙夫妻占玉玫 相国寺公孙合汗衫	金山院子父再团圆 相国寺公孙汗衫记	马行街 姑侄初结义 黄河渡 妻夫相抛弃 金山院 子父再团圆 相国寺 公孙汗衫记	金山院 父子再团圆 相国寺 公孙汗衫记

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
谢天香	柳耆卿错怨开封主钱大尹智宠谢天香	柳耆卿错怨开封主钱大尹智宠谢天香	未载	柳耆卿错怨开封宰钱大尹智宠谢天香
争报恩	屈受罪千娇赴法争报恩三虎下山		未载	好结义一身系狱争报恩三虎下山
张天师	长眉仙遣梅菊莲桃张天师断风花雪月	长眉仙遣梅菊莲桃张天师断风花雪月	未载	未载
救风尘	安秀才花柳成花烛赵盼儿风月救风尘	念彼观音力还着于本人虚脾瞒俏倖风月救风尘	未载	虚脾瞒俏倖烟月救风尘
东堂老	西邻友立托孤文书东堂老劝破家子弟	西邻友生不肖儿男东堂老劝破家子弟	未载	西邻友生不孝儿男东堂老劝破家子弟
燕青博鱼	梁山伯宋江将令同院乐燕青博鱼	杨衙内倚势行凶同院乐燕青博鱼	未载	未载
潇湘雨	淮河渡波浪石尤风临江驿潇湘秋夜雨	赏中秋人月团圆临江驿潇湘夜雨	未载	秦川道烟寺晚钟临江驿潇湘夜雨

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
曲江池	郑元和风雪申田院 李亚仙花酒曲江池	老虔婆烟月鸣珂巷 小姨夫云雨绿杨堤 郑元和风雪悲天院 李亚仙花酒曲江池	未载	郑元和风雪悲田院 李亚仙花酒曲江池
楚昭公	伍子胥一战入郢 楚昭公疏者下船	伍子胥怀冤血恨 楚昭公疏者下船	元刊本无 题目正名	未载
来生债	灵兆女点化丹霞师 庞居士误放来生债	未载	未载	灵兆女显化度丹霞 庞居士误放来生债
薛仁贵	徐茂公比射辕门 薛仁贵荣归故里	未载	白袍将 朝中隐伏 黑心贼 雪上加霜 唐太宗 招贤纳士 薛仁贵 衣锦还乡	张士贵赖功治罪 薛仁贵衣锦还乡
墙头马上	李千金月下花前 裴少俊墙头马上	千金守志等儿夫 裴少俊墙头马上	未载	千金女眼角眉尖 裴少俊墙头马上
梧桐雨	安禄山反叛兵戈举 陈玄礼拆散鸾凤侣 杨贵妃晓日荔枝香 唐明皇秋夜梧桐雨	高力士离合鸾凤侣 安禄山反叛兵戈举 杨贵妃晓日荔枝香 唐明皇秋夜梧桐雨	未载	唐明皇秋夜梧桐雨

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
老生儿	指绝地苦劝糟糠妇 散家财天赐老生儿	未载	举家妻从父别父母 卧冰儿祭祖发家私 指绝地苦劝糟糠妇 散家财天赐老生儿	指绝地苦劝糟糠妇 散家财天得老生儿
硃砂担	铁幡竿图财致命贼 硃砂担滴水浮沤记	铁幡竿白正暗图财 硃砂担滴水浮沤记	未载	铁幡竿致命暗图财 硃砂担滴水浮沤记
虎头牌	枢院相公大断案 便意行事虎头牌	未载	未载	行院相公大断案 武文皇帝虎头牌
合同文字	刘安著归认祖代宗亲 包龙图智赚合同文字	狠伯娘打伤孝顺姪男 包龙图智赚合同文字	未载	伯娘妬亲生姪儿 清官断合同文字
冻苏秦	冰雪堂张仪用智 冻苏秦衣锦还乡	未载	未载	秦张仪为官忘旧 冻苏秦衣锦还乡
儿女团圆	白鹭村夫妻双拆散 翠红乡儿女两团圆	《杂剧选》本无题目正名	未载	鸳鸯村夫妻双拆散 翠红乡儿女两团圆

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
玉壶春	甚黑子花柳鸣珂巷 李素兰风月玉壶春	甚黑子花柳鸣珂巷 李素兰风月玉壶春	未载	玉壶春敕 赐金花诰 李素兰风 月玉壶春
铁拐李	韩魏公断借尸还魂 吕洞宾度铁拐李岳	未载	岳孔目 借尸还魂 吕洞宾 度脱李岳	韩魏公潘 托柄曹司 吕洞宾度 铁拐李岳
小尉迟	老尉迟鞭对 鞭当场赌胜 小尉迟将斗 将认父归朝	老尉迟鞭对 鞭父子团圆 小尉迟将斗 将将鞭认父	未载	未载
风光好	宋齐丘明识新词藻 韩熙载暗遣闲花草 秦若兰羞寄断肠词 陶学士醉写风光好	韩熙载暗算文章老 宋丞相明宣闲花草 秦若兰错寄断肠词 陶学士醉写风光好	未载	秦若兰新 配风鸾吟 陶学士醉 写风光好
秋胡戏妻	贞烈妇梅英守志 鲁大夫秋胡戏妻	未载	未载	采桑女 梅英诉恨 鲁大夫 秋胡戏妻
神奴儿	包龙图单见黑旋风 神奴儿大闹开封府	未载	未载	包龙图威 振汴梁城 神奴儿大 闹开封府

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
荐福碑	三封书谒扬州牧 半夜雷轰荐福碑	三载漫思龙虎榜 十年身到凤凰池 三封书谒扬州牧 半夜雷轰荐福碑	未载	三封书谒 扬州牧 半夜雷轰 荐福碑
谢金吾	杨六使私下瓦桥关 谢金吾诈拆清风府	未载	未载	未载
岳阳楼	郭上灶双赴灵虚殿 吕洞宾三醉岳阳楼	徐神翁斜缆钓鱼钩 汉钟离番作抱官囚 郭上灶双赴灵虚殿 吕洞宾三醉岳阳楼	未载	郭上灶双 赴灵虚殿 吕洞宾三 醉岳阳楼
蝴蝶梦	葛皇亲倚势行凶横 赵顽驴偷马残生送 王婆婆贤德抚前儿 包待制三勘蝴蝶梦	葛皇亲倚势行凶横 赵顽驴偷马残生送 王婆婆贤德抚前儿 包待制三勘蝴蝶梦	未载	开封府单 回后姚婆 包待制三 勘蝴蝶梦
伍员吹箫	继浣纱渔翁伏剑 说转诸伍员吹箫	未载	未载	未载
勘头巾	赵令史为吏见钱亲 王小二好斗临祸身 望京店庄稼索冷债 河南府张鼎勘头巾	赵令史为吏见钱亲 王小二好斗临祸身 望京店庄稼索冷债 河南府张鼎勘头巾	未载	望京店庄 稼索冷债 河南府张 鼎勘头巾
双献功	及时雨单责状 黑旋风双献功	未载	未载	孙孔目 上东岳 黑旋风 双献头

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
倩女离魂	调素琴书生写恨 迷青琐倩女离魂	凤阙诏催征举子 阳关曲残送行人 调素琴书生写恨 迷青琐倩女离魂	未载	未载
陈抟高卧	识真主汴梁卖课 念故知征贤敕佐 寅宾馆天使遮留 西华山陈抟高卧	识真主买卦汴梁 醉故知征贤敕佐 寅宾馆敕使遮留 西华山陈抟高卧	元刊本无 题目正名	西华山陈 抟高卧
马陵道	孙臆晚下云梦山 庞涓夜走马陵道	孙臆悔下云梦山 庞涓夜走马陵道	未载	孙臆悔下 云梦山 庞涓夜走 马陵道
教孝子	送亲嫂小叔枉招罪 教孝子烈母不认尸	未载	未载	签义军清 官大断案 教孝子烈 母不认尸
黄粱梦	汉钟离度脱唐吕公 邯郸道省悟黄粱梦	劝修行离却名利乡 别尘世双赴蓬莱阁 汉钟离度脱唐吕公 邯郸道省悟黄粱梦	未载	钟离单化 吕纯阳 开坛阐教 黄粱梦
扬州梦	张好好花月洞房春 杜牧之诗酒扬州梦	张好好花月洞房春 杜牧之诗酒扬州梦	未载	李梦娥花 月洞房春 杜牧之诗 酒扬州梦
王粲登楼	假托名蔡邕荐士 醉思乡王粲登楼	穷书生一志绸缪 望中原有国难投 荐贤士蔡邕闭阁 醉思乡王粲登楼	未载	不纳贤 蔡公闭阁 醉思乡 王粲登楼

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
昊天塔	瓦桥关令公显神 昊天塔孟良盗骨	未载	未载	杀人和尚 退敌兵 放火孟良 盗骨殖
鲁斋郎	三不知同会云台观 包待制智斩鲁斋郎	三不知同会云台观 包待制智斩鲁斋郎	未载	
渔樵记	严司徒荐达万言书 朱太守风雪渔樵记	王安道水陆会宾朋 王鼎臣风雪渔樵记	未载	王安道水 陆会友朋 王鼎臣风 雪渔樵记
青衫泪	浔阳商妇琵琶行 江州司马青衫泪	一曲拨成莺燕约 四弦续上鸳鸯会 浔阳商妇琵琶行 江州司马青衫泪	未载	浔阳商妇 琵琶行 江州司马 青衫泪
丽春堂	李监军大闹香山会 四丞相高宴丽春堂	乐山公遭贬济南府 四丞相高宴丽春园	未载	十天王歌 舞丽春园
举案齐眉	梁伯鸾甘贫守志 孟德耀举案齐眉	梁伯鸾攀蟾折桂 孟光女举案齐眉	未载	义烈士 梁鸿作歌 贤达妇 孟光举案
后庭花	老廉访恩赐翠鸾女 包待制智勘后庭花	把平人屈送在黄沙 天对付相逢两事家 老廉访匹配翠鸾女 包待制智勘后庭花	未载	宋仁宗御 赐翠鸾女 包待制智 勘后庭花

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
范张鸡黍	义烈传子母褒扬 死生交范张鸡黍	义烈传子母荣华 死生交范张鸡黍	元刊本无 题目正名	第五伦 举善荐贤 死生交 范张鸡黍
两世姻缘	梓潼君谪降金仙 张延赏大闹西川 韦元帅重谐配偶 玉箫女两世姻缘	梓潼君谪降金仙 张延赏大闹西川 韦元帅百年风月 玉箫女两世姻缘	未载	韦元帅 百年风月 玉箫女 两世姻缘
赵礼让肥	虎头寨马武仗义 宜秋山赵礼让肥	宜秋山马武施恩 孝义士赵礼让肥	未载	宜秋山 马武施恩 孝义士 赵礼让肥
酷寒亭	后尧婆淫乱茹门庭 泼奸妇狙诈占风情 护桥龙邂逅荒山道 郑孔目风雪酷寒亭	后尧婆淫乱茹门庭 泼奸妇狙诈占风情 护桥龙邂逅荒山道 郑孔目风雪酷寒亭	未载	孙君托梦 秦川道 郑孔目风 雪酷寒亭
桃花女	七星官增寿延彭祖 桃花女破法嫁周公	老戴銮夜祭北斗星 讲阴阳八卦桃花女	未载	祭北斗七 星老戴銮 破阴阳八 卦桃花女
竹叶舟	吕洞宾显化沧浪梦 陈季卿误上竹叶舟	未载	吕纯阳显 化沧浪梦 陈季卿悟 道竹叶舟	吕洞宾显 化沧浪梦 陈季卿悟 道竹叶舟
忍字记	乞儿点化看钱奴 布袋和尚忍字记	乞儿点化看钱奴 布袋和尚忍字记	未载	笋板乞儿 硬化看钱奴 布袋和尚 醉屈忍字记

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
红梨花	赵汝州风月白纨扇 谢金莲诗酒红梨花	赵汝州风月白纨扇 谢金莲诗酒红梨花	未载	诗酒红梨花
金安寿	金安寿收意马心猿 铁拐李度金童玉女	金安寿收意马心猿 铁拐李度金童玉女	未载	未载
灰栏记	张海棠屈下开封府 包待制智勘灰栏记	未载	未载	张海棠屈 死下阴牢 包待制智 勘灰栏记
看钱奴	穷秀才卖嫡亲孩儿 看钱奴买冤家债主	穷秀才卖嫡亲孩儿 看钱奴买冤家债主	未载	贪财汉空 使倖劳神 看钱奴买 冤家债主
伯梅香	挺学士傲晋国婚姻 梅香骗翰林风月	挺学士傲晋国婚姻 伯梅香骗翰林风月	未载	枢学士傲 晋国烟花 伯梅香骗 翰林风月
单鞭夺槊	单雄信断袖割袍 尉迟恭单鞭夺槊	单雄信割袍断义 尉迟恭单鞭夺槊	未载	未载
城南柳	岳阳楼自造仙家酒 截头渡得遇垂纶叟 西王母重餐天上桃 吕洞宾三度城南柳	岳阳楼自造仙家酒 截头渡得遇垂纶叟 西王母重餐天上桃 吕洞宾三度城南柳	未载	西王母重 餐天上桃 吕洞宾三 度城南柳
淬范叔	须贾大夫淬范叔 张禄丞相报魏齐	须大夫轻淬范叔 张相君大报冤仇	未载	须贾淬范叔
梧桐叶	任继图天配凤鸾交 李云英风送梧桐叶	任继图重匹凤鸾交 李云英风送梧桐叶	未载	未载

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、 录鬼簿续编
东坡梦	云门五派老婆禅 花间四友东坡梦	未载	未载	未载
金线池	韩解元轻负花跃约 老虔婆故阻燕莺期 石好问复任济南府 杜蕊娘智赏金线池	韩解元轻负花跃约 老虔婆间阻燕莺期 石好问复任济南府 杜蕊娘智赏金线池	未载	杜蕊娘智 赏金线池
留鞋记	郭秀才沉醉误佳期 王月英元夜留鞋记	贤府尹断成匹配 小梅香说和和谐 郭明卿灯宵误约 王月英元夜留鞋	未载	郭明卿灯 宵误佳期 王月英元 夜留鞋记
气英布	随大夫衔命使九江 汉高皇濯足气英布	未载	张子房附 耳妒随何 汉高皇濯 足气英布	未载
隔江斗智	两军师隔江斗志 刘玄德巧合良缘	未载	未载	未载
刘行首	北邙山倡和柳稍青 马丹阳度脱刘行首	大夫松假做章台柳 顷刻花能造逦巡酒 醉耍儿魔障欠先生 马丹阳度脱刘行首	未载	王祖师单 化邓夫人 马丹阳三 化刘行首
度柳翠	显孝寺主诵金经 月明和尚度柳翠	风光独占出墙花 月明和尚度柳翠	未载	风光独占 出墙花 月明三度 临歧柳

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
误入桃源	太白金星降临凡世 紫霄玉女夙有尘缘 青衣童子报知仙境 刘晨阮肇误入桃源	太白金星降临凡世 紫霄玉女夙有尘缘 青衣童子报知仙境 刘晨阮肇误入桃源	未载	未载
魔合罗	李文道毒药摆哥哥 萧令史暗裹得钱多 高老儿屈下河南府 张平叔智刊魔合罗	小叔图财欺嫂嫂 故将毒药摆哥哥 高山屈下河南府 张鼎智刊魔合罗	元刊本无 题目正名	曹司屈推 货郎汉 张鼎智刊 魔合罗
盆儿鬼	伊伊哑哑乔捣碓 玎玎珰珰盆儿鬼	哀哀怨怨瓦窖神 玎玎珰珰盆儿鬼	未载	张撇古诉 哀哀怨怨 瓦窖神 包待制断 丁丁当当 盆儿鬼
对玉梳	顾玉香双美锦堂欢 荆楚臣重对玉梳记	顾玉香双美锦堂欢 荆楚臣重对玉梳记	未载	未载
百花亭	赏名园贺氏千金笑 逞风流王焕百花亭	花艳裏贺赏郎因怜 逞风流王焕百花亭	未载	未载
竹坞听琴	郑彩鸾茅庵学道 秦箫然竹坞听琴	惜花人引转真心 知音人还遇知音 郑彩鸾茅庵慕道 秦箫然竹坞听琴	未载	郑彩鸾茅 庵慕道 秦箫然竹 坞听琴
抱妆盒	李美人御园拾弹丸 金水桥陈琳抱妆盒	未载	未载	未载

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
赵氏孤儿	公孙杵臼耻勘问 赵氏孤儿大报仇	未载	韩厥救 舍命烈士 陈英说 奸贤送子 义逢义 公孙杵臼 冤报冤 赵氏孤儿	象公逢 公孙杵臼 冤报冤 赵氏孤儿
窦娥冤	秉鉴持衡廉访法 感天动地窦娥冤	后嫁婆婆忒心偏 守志烈女意志坚 荡风冒雪没头鬼 感天动地窦娥冤	未载	荡风冒雪 没头鬼 感天动地 窦娥冤
李逵负荆	杏花庄王林告状 梁山泊李逵负荆	未载	未载	杏花庄老 王林告状 梁山泊黑旋 风负荆
萧淑兰	贤嫂嫂合成金贯锁 亲哥哥配上玉连环 张世英饱存君子志 萧淑兰情寄菩萨蛮	未载	未载	张云杰饱 存君子志 萧淑兰寄 情菩萨蛮
连环记	银台门诈传授禅文 锦云堂暗定连环计	银台门吕布制董卓 锦云堂暗定连环计	未载	未载
罗李郎	莽汤哥嶮钉远乡牌 罗李郎大闹相国寺	破奴胎勒要从良字 老业人果有恁惶事 赛鲁参嶮钉远乡牌 罗李郎大闹相国寺	未载	赛鲁参嶮 打李脚 罗李郎大 闹相国寺

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
冤家债主	张善友告土地阎神 崔府君断冤家债主	张善友论土地阎神 崔府君断冤家债主	未载	未载
还牢末	李山儿生死报恩人 都孔目风雨还牢末	烟花则说他人过 僧住赛娘遭挫折 山儿李逵大报恩 镇山孔目还牢末	未载	未载
柳毅传书	泾河岸三娘诉恨 洞庭湖柳毅传书	未载	未载	钱塘江 火龙认女 洞庭湖 柳毅传书
货郎旦	抛家失业李彦和 风雨象生货郎旦	抛家弃业李彦和 风雨象生货郎旦	未载	未载
望江亭	清安观邂逅说亲 望江亭中秋切鲙	洞庭湖半夜赚金牌 望江亭中秋切鲙旦	未载	未载
任风子	甘河镇一地断草腥 马丹阳三度任风子	甘河镇一地断草腥 马丹阳三度任风子	为神仙休 了脚头妻 菜园中摔 杀亲儿死 王祖师双 赴玉虚宫 马丹阳三 度任风子	王祖师重 创七香堂 马丹阳三 度任风子
碧桃花	张明府醉题青玉案 萨真人夜断碧桃花	张斗南断弦应再续 萨真人夜断碧桃花	未载	未载
张生煮海	石佛寺龙女听琴 沙门岛张生煮海	未载	未载	未载

续表

杂剧名	元曲选	古名家杂剧等	元刊杂剧三十种	录鬼簿、录鬼簿续编
生金阁	李幼奴搥伤似玉颜 包待制智赚生金阁	依条律赏罚断分明 包待制智赚生金阁	未载	虎衙内打点没头鬼 包待制智赚生金阁
冯玉兰	金御史清霜飞白简 冯玉兰月夜泣江舟	未载	未载	未载

从上表来看,各种文献对元曲杂剧“题目正名”的载录有同有异,情况非常复杂。

第一,同一种杂剧,各种文献所载的“题目正名”大致相同或相近,各种明刊、明抄本杂剧所录“题目正名”为四句,而《元曲选》、《录鬼簿》、《录鬼簿续编》仅是四句中的后两句。如马致远的《青衫泪》,《改定元贤传奇》本、《古名家杂剧》本、《古杂剧》本所录“题目正名”皆为“一曲拨成莺燕约 四弦续上鸳鸯会 浔阳商妇琵琶行 江州司马青衫泪”,《录鬼簿》、《元曲选》所录“题目正名”都是“浔阳商妇琵琶行 江州司马青衫泪”。《老生儿》、《荐福碑》、《岳阳楼》等剧,也是这种情况。此种情况可以理解为,此剧“题目正名”原为四句,《录鬼簿》、《录鬼簿续编》因著录体例,仅录后两句,而《元曲选》皆截取后两句为该剧的“题目正名”,这显然是出于臧懋循的改定。至于《马陵道》、《谢天香》、《竹叶舟》、《伯梅香》、《城南柳》、《勘头巾》等剧,其“题目正名”在《元曲选》中为两句或四句,在其他文献中也是两句或四句,且文字差异也不很大或全同。凡此,都可以说明元曲杂剧的“题目正名”在各种文献的流传中还是有一定的稳定性的。

第二,同一种杂剧,各种文献载录的“题目正名”虽不尽一致,但其“题目正名”的最末一句则大多是相同的。如杂剧《鸳

鸯被》、《古名家杂剧》本、《杂剧选》本所标“题目正名”均为“张瑞卿寓舍会佳期 玉清庵错送鸳鸯被”，《录鬼簿续编》为“黄金殿题名龙虎榜 玉清庵错送鸳鸯被”，《元曲选》为“金阊客解品凤凰箫 玉清庵错送鸳鸯被”，“题目正名”最末一句均为“玉清庵错送鸳鸯被”。其他如《范张鸡黍》、《墙头马上》、《硃砂担》、《后庭花》、《风光好》、《蝴蝶梦》、《忍字记》、《冤家债主》、《谢天香》等均属这种情况。从元刊杂剧、《元曲选》以及《元曲选》之外的明刊、明抄杂剧看，其刊刻或抄录的惯例是每剧之首有该剧的标题，而其标题正与“题目正名”的最末一句相同。《元曲选》在刊刻《鸳鸯被》杂剧时，其标题是“玉清庵错送鸳鸯被”。“题目正名”的最末一句较为稳定一致，当是因为其最末一句恰为该剧的标题。

第三，同一种杂剧，《元曲选》之外的各种文献载录的“题目正名”大致相同，唯《元曲选》有较大的差异。如《古名家杂剧》本《救风尘》剧末所标“题目正名”为：念彼观音力 还着于本人 虚脾瞞俏倬 风月救风尘”。《录鬼簿》所录为两句：“虚脾瞞俏倬 烟月救风尘”，而《元曲选》本“题目正名”为：“安秀才花柳成花烛 赵盼儿风月救风尘”。由五言变为八言，且对仗更为工稳雅驯。这说明，臧懋循在编选元曲杂剧时，并非仅仅是依照原本，而是有许多如他在《元曲选初集·序》中说的“参伍校订”一类的工作。其他如《桃花女》、《杀狗劝夫》、《举案齐眉》、《魔合罗》、《望江亭》、《铁拐李》等皆属于这种情况。

第四，同一种杂剧，《元曲选》之外的其他各种文献的载录也有较大的差异。如乔吉的《金钱记》，《古名家杂剧》本、《古杂剧》本所录“题目正名”皆为：“老相公不肯招良婿 俏书生强要成佳配 韩飞卿醉赶柳眉儿 李太白匹配金钱记”，《录鬼簿》所录的两句的“题目正名”为：“韩老卿敕赐锦花袍 唐明皇御断金钱记”。按，元曲杂剧的“题目正名”一般皆与杂剧中的故事情节相对应，所以有的研究者认为杂剧的“题目正名”是用来

“标明剧情提要”的。从现存的《金钱记》剧本看,该剧末节确有李太白当场宣布韩飞卿、柳眉儿成夫妇的情节,却没有“唐明皇御断”事。这说明,由元至明,该剧的剧情是有变化的,而这种故事情节上的差异并非因为杂剧家,而是因为杂剧艺人^①。其他如《酷寒亭》、《玉镜台》、《合同文字》、《扬州梦》、《王粲登楼》、《后庭花》、《刘行首》、《度柳翠》、《蝴蝶梦》等剧的情况与《金钱记》也大致相似。至于《墙头马上》、《魔合罗》、《举案齐眉》、《桃花女》、《留鞋记》等剧,《古名家杂剧》等明刊杂剧本所载的“题目正名”与《录鬼簿》、《录鬼簿续编》所载“题目正名”文字差异不大,在剧情未必有多少出入。但《元曲选》之外的其他各种文献所载“题目正名”的不同,都说明元曲杂剧的“题目正名”可能并非杂剧作家所作,由此才可能产生如此大的差异。

第五,同一杂剧,在不同文献的载录中,“题目正名”或有或无。元刊杂剧三十种中,《幽闺佳人拜月亭》、《关张双赴西蜀梦》、《李太白贬夜郎》、《晋文公烧介子推》、《张鼎智勘魔合罗》、《泰华山陈抟高卧》、《楚昭王疏者下船》、《死生交范张鸡黍》等八种均无“题目正名”,占元刊杂剧三十种的近三分之一^②。《幽闺佳人拜月亭》、《关张双赴西蜀梦》、《李太白贬夜郎》、《晋文公烧介子推》皆为孤本,无法与后世刊本对照,而其中的《关张双

① 照目前笔者对元曲杂剧的认识,笔者认为元人杂剧是一种不够成熟的、也极其特殊的“戏剧”,元人杂剧的写作应当是杂剧作家以某一故事为依托,制作北曲四套,后交付杂剧艺人搬演(由于其故事一般为民众熟知,艺人搬演前皆知杂剧故事情节之大概),所以场上之说白多出自艺人,具体的故事情节亦因此而稍变,乃至情节荒谬不伦或陈套相沿。而今人以成熟的“真戏剧”的观念解读元人杂剧,认为杂剧曲、白自杂剧之初便相辅相成、密不可分,由杂剧作家一手完成,可能是有很大问题的。元曲杂剧的作家其主要任务是制作四套北曲,而不及宾白,前人所谓宾白则演剧时“伶人自为之”(《元曲选·序》)的言论并非可轻易否定。详请参拙作《20世纪元曲研究刍议》,收于胡忌主编《戏史辨》(北京:中国戏剧出版社,1999),第309~326页。

② 明刊、明抄杂剧中无“题目正名”的例子又有:《改定元贤传奇》本《陈抟高卧》(《杂剧选》本同)、《杂剧选》本《儿女团圆》、脉望馆抄本《货郎旦》、脉望馆抄本《邓夫人哭存孝》、脉望馆抄本《黄鹤楼》、脉望馆抄本《乐毅图齐》(明教坊编)、脉望馆抄本《八仙庆寿》(明教坊编)等。

赴西蜀梦》剧,《录鬼簿》录有“题目正名”两句:“荆州牧阆州牧二英魂 关云长张翼德双赴梦”。《张鼎智勘魔合罗》剧,《录鬼簿》及《古名家杂剧》本、《元曲选》本皆录有“题目正名”。《泰华山陈抟高卧》剧,《古名家杂剧》本、《阳春奏》本、《元曲选》本皆有“题目正名”(《改定元贤传奇》本、《杂剧选》本皆无“题目正名”)。《楚昭王疏者下船》剧,脉望馆抄本、《元曲选》本皆有“题目正名”。《死生交范张鸡黍》剧,《录鬼簿》及《杂剧选》本,《元曲选》本皆录有“题目正名”。钟嗣成《录鬼簿》在著录杂剧时,有相当多的杂剧并未标注其“题目正名”,这说明,在当时有些元人杂剧可能尚无“题目正名”,但对照上表,我们可以注意到,钟嗣成时代未有“题目正名”的杂剧在明万历年间刊刻时,大多已拥有了“题目正名”。我们不禁要追问,这些“题目正名”是从哪里来的?如果“题目正名”出自杂剧家之手,难道会出现这种情况?

第六,从现存元曲杂剧的元明刊本看,元曲杂剧的“题目正名”或四句或两句的韵语大多讲究对仗,也比较工整。但如果我们认为《录鬼簿》、《录鬼簿续编》在杂剧名下标注的两句话为该杂剧的“题目正名”,这说明有些杂剧的“题目正名”其上下句未必是完全对仗的。如《录鬼簿》在著录杨显之《酷寒亭》时,在杂剧名下标的两句为:“孙君托梦秦川道 郑孔目风雪酷寒亭”,前七言,后八言。在著录李寿卿《叹骷髅》时,在杂剧名下标的两句为:“南仙华不朝赵天子,鼓盆庄子叹骷髅”,前八言,后七言。《录鬼簿》在著录李寿卿《吕无双》、武汉臣《提头鬼》、钱吉甫《曹娥泣江》等剧时,《录鬼簿续编》在著录贾仲明《调风月》、贾仲明《七世冤家》、无名氏《相国寺》、无名氏《仁义礼智》等剧时,也都出现前后句字数不等、不对仗的情况。从现存元曲杂剧剧本看,出于杂剧作家之手的曲文都是基本稳定的。如果我们认为“题目正名”为杂剧作家所作,“题目正名”如此不规范,实在是不可思议的。

元曲杂剧“题目正名”在不同文献中的异同情况,大致如上所述。但“题目正名”的问题又远不止此。“题目正名”的真正含义是什么?“题目正名”本是一物,还是包括“题目”、“正名”二物?“题目正名”与杂剧名有何关系?质言之,元曲杂剧“题目正名”的真正功用是什么?以下的讨论将以此为中心而展开。

在臧懋循所编《元曲选》中,从刊刻的形式看,杂剧的“题目正名”是实际上被分作“题目”和“正名”。如《元曲选》本《合汗衫》的“题目”是“东岳庙夫妻占玉玦”,“正名”是“相国寺公孙合汗衫”。而且《元曲选》的“题目正名”大多是两句,这自然更易给人“题目”、“正名”两分的概念。但元刊杂剧以及其他明刊、明抄杂剧却反映了一些相反的情况。《元刊杂剧三十种》剧后大多标有“题目正名”四字,但也有仅标“题目”的,如《关大王单刀会》、《看钱奴买冤家债主》、《马丹阳三度任风子》、《萧何夜月追韩信》。也有仅标“正名”的,如《诈妮子调风月》、《冤报冤赵氏孤儿》、《诸宫调风月紫云庭亭》、《相公寺公孙汗衫记》、《岳孔目借铁拐李还魂》、《严子陵垂钓七里滩》。元刊杂剧“题目正名”(包括仅有“题目”和“正名”的)的排列方式主要有以下几种(见附例):

从刊刻形式看,元刊杂剧大多数杂剧在刊刻时“题目”、“正名”是分开的,如例1、例2、例3、例4、例5都属于这种情况。但元刊许多杂剧只标“题目”或者只标“正名”的情况说明,“题目正名”、“题目”、“正名”三者的区分并不是很严格的,也是可相互替代的,“题目正名”即“题目”,也即“正名”。但例1后来成为明刊、明抄杂剧“题目正名”所采用的最主要的形式,最主要的原因应当是以这样的形式刊刻或抄写可以显得更整齐美观,其中并无区分之意。所以在《元曲选》、《古今名剧合选》之外的明刊、明抄杂剧常常出现例9、例11所显示的情况。例7为特例,杂剧《看钱奴买冤家债主》剧后标“题目”为:“疏财汉典孝子贤

元曲杂剧题目正名示例(注:例①②③④⑤⑥⑦⑧皆出自元刊本)

<p>①</p> <p>题目 丈人文母狠心肠司公倚势要红妆</p> <p>正名 雪里公人大报冤好酒赵元遇上皇</p>	<p>②</p> <p>题目</p> <p>长安城霍山造反 海温县陵王遭难</p> <p>正名</p> <p>长信宫宣帝登基 承明殿霍光鬼谏</p>	<p>③</p> <p>题目 炳灵公府君神怒速报司梦</p> <p>中分付 正名 王员外好略贪财</p> <p>小张屠焚儿救母</p>
<p>④</p> <p>题目</p> <p>张子房附耳随何</p> <p>正名</p> <p>汉高皇濯足气英布</p>	<p>⑤</p> <p>题目 正名</p> <p>齐元吉两争锋 尉迟恭三夺槊</p>	<p>⑦</p> <p>题目 疏财汉典孝子顺孙</p>
<p>⑥</p> <p>正名</p> <p>双鸾燕暗争春 诈妮子调风月</p>	<p>⑧</p> <p>题目</p> <p>神仙休了脚头妻 菜园中撵杀亲儿死 王祖师双赴玉虚宫 马丹阳三度任风子</p>	<p>⑨</p> <p>题目正名 单雄信割礼断义 尉迟恭单鞭夺槊 (《古名家杂剧》本)</p>
<p>⑩</p> <p>题目 单雄信断袖割袍</p> <p>正名 尉迟恭单鞭夺槊 (《元曲选》本)</p>	<p>⑪</p> <p>题目正名</p> <p>岳阳楼自造仙家酒 截头渡遇垂纶叟 西王母重食天上桃 吕洞宾三度城南柳 (《总机子》《杂剧选》本)</p>	

孙”。按明刊本，其后还当有“正名”：“看钱奴买冤家债主”。徐沁君先生《新校元刊杂剧三十种》校理此剧时，即按明刊本惯例将其补上。

元曲杂剧的“题目正名”与杂剧的标题或者杂剧名有何关系？我们在前文中曾经指出，元曲杂剧“题目正名”虽然在不同的文献中常常有很大的出入，但“题目正名”的最末一句一般较为稳定一致，“题目正名”的最末一句一般也即是该杂剧在刊刻时的“标题”，也即一般研究者所谓的杂剧“全名”。但这是就元明刊本、特别是明刊本杂剧的一般情况而言，即《元刊杂剧三十种》本身也有不少例外。《元刊杂剧三十种》中有八种无“题目正名”，自然已属例外，有“题目正名”（包括仅标“题目”或“正名”的）22种中，有7种杂剧其“标题”与“题目正名”的最末一句并不相同。如《赵氏孤儿》剧，“题目正名”的最末一句为：“冤报冤赵氏孤儿”，该剧标题只四字：赵氏孤儿。《公孙汗衫记》剧，“题目正名”的最末一句为：“相国寺公孙汗衫记”，该剧标题只五字：公孙汗衫记。《岳孔目借铁拐李还魂》剧，“题目正名”为“岳孔目借尸还魂 吕洞宾度脱李岳”（《录鬼簿》为：“韩魏公潜托柄曹司 吕洞宾度铁拐李岳”。）该剧标题却为：岳孔目借铁拐李还魂。《东窗事犯》剧，“题目正名”最末一句为：“地藏王证东窗事犯”，该剧标题只四字：东窗事犯。《霍光鬼谏》剧，“题目正名”最末一句为：“承明殿霍光鬼谏”，该剧标题只四字：霍光鬼谏。《严子陵七里滩》剧，“题目正名”最末一句为：“严子陵垂钓七里滩”，该剧标题为：严子陵七里滩。《张千替杀妻》剧，“题目正名”最末一句为：“耿直张千替杀妻”，该剧标题为：张千替杀妻。

《赵氏孤儿》、《公孙汗衫记》、《岳孔目借铁拐李还魂》、《霍光鬼谏》、《严子陵七里滩》、《张千替杀妻》等七剧“题目正名”最末一句与“标题”的不完全对等，使我终于醒悟到，“赵氏孤儿”比之“冤报冤赵氏孤儿”、“公孙汗衫记”比之“相国寺公孙汗衫

记”、“岳孔目借铁拐李还魂”比之“吕洞宾度铁拐李岳”、“东窗事犯”比之“地藏王证东窗事犯”、“霍光鬼谏”比之“承明殿霍光鬼谏”，“张千替杀妻”比之“耿直张千替杀妻”可能更接近杂剧家们“原始”的杂剧名。研究者们过去一般将杂剧刊本的标题（一般即“题目正名”的最末一句）称为该杂剧的“全名”，将杂剧刊本版心的数字（一般即“题目正名”的最末一句的最末数字）称为该杂剧的“简名”，这种认识可能是很有问题的，而杂剧“简名”应当比所谓的杂剧“全名”更接近对杂剧家而言的“原始”的杂剧名。

现在，我将《元曲选》所录杂剧“简名”与《录鬼簿》（若《录鬼簿》缺载则补以《录鬼簿续编》）、《太和正音谱》、《永乐大典杂剧目》等文献所录杂剧名以及以《古名家杂剧》为代表的各明刊本的杂剧“简名”作对照，制成下表，以此尝试探求元曲杂剧的原始名称。

《元曲选》	《录鬼簿》、 《录鬼簿续编》	《太和正音谱》	《永乐大典杂剧目》	《古名家杂剧》 等明刊本
汉宫秋	汉宫秋	汉宫秋	孤雁汉宫秋	汉宫秋
金钱记	金钱记	金钱记	李太白配金钱记	金钱记
陈州粳米	未载	未载	未载	未载
鸳鸯被	鸳鸯被	错送鸳鸯被	错送鸳鸯被	鸳鸯被
赚蒯通	未载	智赚蒯文通	未载	未载
玉镜台	玉镜台	玉镜台	未载	玉镜台
杀狗劝夫	杀狗劝夫	杀狗劝夫	杀狗劝夫	未载
合汗衫	汗衫记	汗衫记	公孙汗衫记	未载
谢天香	谢天香	谢天香	未载	谢天香
争报恩	三虎下山	未载	未载	未载
张天师	未载	未载	未载	未载
救风尘	救风尘	救风尘	未载	救风尘

续表

《元曲选》	《录鬼簿》、 《录鬼簿续编》	《太和正音谱》	《永乐大典杂剧目》	《古名家杂剧》 等明刊本
东堂老	破家子弟	破家子弟	未载	破家子弟
燕青博鱼	燕青扑鱼	燕青扑鱼	未载	未载
潇湘雨	潇湘夜雨	潇湘夜雨	未载	潇湘夜雨
曲江池	曲江池	曲江池	未载	曲江池
楚昭公	疏者下船	疏者下船	未载	未载
来生债	来生债	未载	未载	未载
薛仁贵	衣锦还乡	衣锦还乡	薛仁贵衣锦还乡	未载
墙头马上	墙头马上	墙头马上	未载	墙头马上
梧桐雨	梧桐雨	梧桐雨	唐明皇秋夜梧桐雨	秋夜梧桐雨
老生儿	老生儿	老生儿	散家财老生儿	未载
珠砂担	浮沔记	滴水浮沔记	未载	未载
虎头牌	虎头牌	虎头牌	未载	未载
合同文字	合同文字	未载	未载	合同文字
冻苏秦	苏秦还乡	衣锦还乡	未载	未载
儿女团圆	两团圆	未载	未载	儿女团圆
玉壶春	玉壶春	未载	未载	玉壶春
铁拐李	铁拐李岳	铁拐李岳	铁拐李岳	未载
小尉迟	未载	未载	未载	未载
风光好	风光好	风光好	未载	风光好
秋胡戏妻	秋胡戏妻	秋胡戏妻	鲁大夫秋胡戏妻	未载
神奴儿	开封府	开封府	未载	未载
荐福碑	荐福碑	荐福碑	未载	荐福碑
谢金吾	未载	未载	未载	未载
岳阳楼	岳阳楼	岳阳楼	未载	岳阳楼
蝴蝶梦	蝴蝶梦	蝴蝶梦	包待制三勘蝴蝶梦	蝴蝶梦
伍员吹箫	伍员吹箫	伍员吹箫	未载	伍员吹箫

续表

《元曲选》	《录鬼簿》、 《录鬼簿续编》	《太和正音谱》	《永乐大典杂剧目》	《古名家杂剧》 等明刊本
勘头巾	张鼎勘头巾	张鼎勘头巾	张鼎勘头巾	勘头巾
双献功	双献头	双献头	未载	双献头
倩女离魂	倩女离魂	倩女离魂	倩女离魂	倩女离魂
陈抟高卧	陈抟高卧	陈抟高卧	未载	陈抟高卧
马陵道	马陵道	夜走马陵道	未载	未载
救孝子	不认尸	不认尸	未载	未载
黄粱梦	黄粱梦	黄粱梦	未载	黄粱梦
扬州梦	扬州梦	扬州梦	未载	诗酒扬州梦
王粲登楼	王粲登楼	王粲登楼	未载	王粲登楼
昊天塔	孟良盗骨殖	孟良盗骨	未载	未载
鲁斋郎	未载	未载	未载	鲁斋郎
渔樵记	渔樵记	未载	风雪渔樵记	渔樵记
青衫泪	青衫泪	青衫泪	未载	青衫泪
丽春堂	丽春堂	丽春堂	歌舞丽春堂	丽春堂
举案齐眉	孟光举案	孟光举案	未载	未载
后庭花	后庭花	智勘后庭花	未载	后庭花
范张鸡黍	范张鸡黍	范张鸡黍	范张鸡黍	范张鸡黍
两世姻缘	两世姻缘	两世姻缘	未载	两世姻缘
赵礼让肥	赵礼让肥	赵礼让肥	赵礼让肥	赵礼让肥
酷寒亭	酷寒亭	酷寒亭	未载	酷寒亭
桃花女	桃花女	智赚桃花女	未载	未载
竹叶舟	竹叶舟	竹叶舟	竹叶舟	未载
忍字记	忍字记	忍字记	忍字记	忍字记
红梨花	红梨花	红梨花	未载	红梨花
金安寿	金安寿	度金童玉女	未载	金安寿
灰栏记	灰栏记	灰栏记	未载	未载

续表

《元曲选》	《录鬼簿》、 《录鬼簿续编》	《太和正音谱》	《永乐大典杂剧目》	《古名家杂剧》 等明刊本
看钱奴	冤家债主	冤家债主	看钱奴买冤家债主	冤家债主
伯梅香	翰林风月	翰林风月	翰林风月	翰林风月
单鞭夺槊	未载	未载	未载	单鞭夺槊
城南柳	城南柳	城南柳	未载	城南柳
许范叔	许范睢	未载	未载	须贾许范睢
梧桐叶	梧桐叶	未载	未载	梧桐叶
东坡梦	东坡梦	东坡梦	未载	未载
金线池	金线池	金线池	未载	金线池
留鞋记	留鞋记	留鞋记	王月英元夜留鞋记	留鞋记
气英布	气英布	未载	未载	未载
隔江斗智	未载	未载	未载	未载
刘行首	刘行首	刘行首	未载	刘行首
度柳翠	临歧柳	临歧柳	月明和尚三 度临歧柳	度柳翠
误入桃源	未载	刘阮天台	未载	误入天台
魔合罗	魔合罗	魔合罗	张鼎智勘魔合罗	魔合罗
盆儿鬼	盆儿鬼	盆儿鬼	未载	未载
对玉梳	对玉梳	未载	未载	对玉梳
百花亭	未载	未载	未载	未载
竹坞听琴	竹坞听琴	竹坞听琴	竹坞听琴	竹坞听琴
抱妆盒	未载	未载	未载	未载
赵氏孤儿	赵氏孤儿	赵氏孤儿	赵氏孤儿	未载
窦娥冤	窦娥冤	窦娥冤	未载	窦娥冤
李逵负荆	杏花庄	黑旋风负荆	未载	未载
萧淑兰	菩萨蛮	未载	未载	菩萨蛮
连环记	未载	连环记	未载	连环记

续表

《元曲选》	《录鬼簿》、 《录鬼簿续编》	《太和正音谱》	《永乐大典杂剧目》	《古名家杂剧》 等明刊本
罗李郎	相国寺	大闹相国寺	罗李郎大闹相国寺	罗李郎
冤家债主	冤家债主	冤家债主	未载	冤家债主
还牢末	未载	还牢末	未载	还牢末
柳毅传书	柳毅传书	柳毅传书	未载	柳毅传书
货郎旦	货郎旦	货郎旦	未载	未载
望江亭	切鲙旦	切鲙旦	未载	未载
任风子	马丹阳	马丹阳	马丹阳三度任风子	未载
碧桃花	未载	未载	未载	碧桃花
张生煮海	张生煮海	张生煮海	未载	未载
生金阁	未载	生金阁	未载	生金阁
冯玉兰	未载	未载	未载	未载

从上表我们可以看到,《录鬼簿》、《录鬼簿续编》、《太和正音谱》三书载杂剧名与《元曲选》、《古名家杂剧》等明刊杂剧所录的杂剧“简名”基本上是一致的^①,这说明《元曲选》、《古名家杂剧》等明刊杂剧所录的杂剧“简名”是很有来历的。

如果以此表与前面我们所列的元曲杂剧“题目正名”表对照,我们可以发现,《录鬼簿》、《录鬼簿续编》、《太和正音谱》、《永乐大典》杂剧目等文献所录杂剧名以及《元曲选》、《古名家杂剧》等明刊杂剧所录的杂剧“简名”,绝大多数来自“题目正名”最末一句的最末数字。徐扶明先生在所著《元代杂剧艺术》中解释元杂剧“题目正名”时曾经说,“题目正名”就是“用两句

① 差异最大的是《元曲选》,《元曲选》中所载《楚昭公》、《潇湘雨》、《合汗衫》、《争报恩》、《东堂老》、《任风子》、《望江亭》、《看钱奴》、《萧淑兰》、《李逵负荆》、《度柳翠》、《误入桃源》、《伯梅香》、《昊天塔》、《铁拐李》、《冻苏秦》、《神奴儿》、《硃砂担》、《薛仁贵》、《罗李郎》、《勘头巾》等杂剧名与其他文献皆不同,这大多是因为《元曲选》所录杂剧名不是“题目正名”最末一句最后数字或因《元曲选》所录“题目正名”本身即已与其他文献有异。《永乐大典》所载的七言、八言的杂剧名,如《唐明皇秋夜梧桐雨》、《看钱奴买冤家债主》、《罗李郎大闹相国寺》、《马丹阳三度任风子》等则皆是取“题目正名”的最末一句。

话或四句话,标明剧情提要,确定剧本名称”^①。这也就是说,“题目正名”主要有两种功用:一是“标明剧情提要”,二是“确定剧本名称”。应当指出的是,徐扶明先生指出的两种功能,是从杂剧作家的角度而言的。假如我们不是将“题目正名”的作者必然归为杂剧作家,“题目正名”的主要功能之一(或者说主要特点之一)就是将(杂剧作家的)杂剧名隐括于“题目正名”中。

这也就是说,对关汉卿、马致远等元曲杂剧作家而言,杂剧的称名一般原应当是简短的,如《窦娥冤》、《陈抟高卧》、《赵氏孤儿》、《汉宫秋》一类,原本不必有“感天动地窦娥冤”、“泰华山陈抟高卧”、“冤报冤赵氏孤儿”、“破幽梦孤雁汉宫秋”等所谓杂剧“全名”,这些“全名”实际上都是因“题目正名”而生。胡士莹先生《话本小说概论》论及话本的“题目”时说:“说话的‘题目’,是根据正话的故事来确定的,它是表明故事的主要标记。它在最初可能是短的(以人名、浑名、物名、地名等为题)”,《醉翁谈录·小说开辟》所列举的皆是。但说话人表演时,为了使内容更加醒目,更易吸引听众,便常把题目衍化为七言八言的句子,写成话本时也照样记录下来。小说‘题目’到了宋代,便逐渐由短名向长名演化。”^②笔者以为,元曲杂剧的称名也像宋元话本的“题目”一样有一个由短到长的过程,在这一过程中,“题目正名”正起着一种桥梁的作用。

“题目正名”在元曲杂剧演出中,是否要念诵出来,发挥某种实际功能呢?冯沅君先生认为,元曲杂剧应当接受了宋元说话艺术的影响,有一个演员“在全剧应结束时,暂时置身剧外,如‘说话人’一般,给全剧一个总结,宣告剧终,提出剧名”^③。孙楷第先生的意见与此相似,他认为“题目正名”类似于杂剧结束时的打散语,所以“题目正名”在杂剧演出结束时,作为打散节

① 徐扶明《元代杂剧艺术》第307页,上海文艺出版社1981年版。

② 胡士莹《话本小说概论》第134页,中华书局1980年版。

③ 冯沅君《元剧题目正名的唱念者》,《说文月刊》第四卷合刊本,1944年。

目之一是由杂剧艺人一齐唱出^①。徐扶明先生则认为,“题目正名”的功能之一是剧作家以之“标明剧情提要”,按照这样的思路,徐扶明先生在述及杂剧的实际演出时说:

就演出程序而言,题目正名应该放在正戏开演之前,“报幕”式地向观众介绍剧情提要,使观众预先对即将演出的剧目内容有所了解。就剧作家写杂剧剧本而言,可以一开头,就在剧本前面写上题目正名;也可以在剧本写成后,再在剧末加上个题目正名。^②

徐先生认为“题目正名”出于杂剧作家所作,而且拿南戏、传奇的“副末开场”来猜度杂剧的演出,所以才有上述结论。南戏、传奇的“题目”与杂剧的“题目正名”确实有相近之处。如《永乐大典戏文三种》之一《错立身》剧首标“题目”为:“冲州撞府妆旦色 走南投北俏君郎 戾家行院学踏爨 宦门子弟错立身”。《永乐大典戏文三种》之一《小孙屠》剧首标“题目”为“李琼梅设计丽春园 孙必达相会成夫妇 朱邦杰识法明犯法 遭盆吊没兴小孙屠”。清陆貽典抄本《琵琶记》“题目”为:“极富极贵牛丞相 施仁施义张光才 有贞有烈赵真女 全忠全孝蔡伯喈。”由此来看,戏文的“题目”皆为四句,每句以人系事,且最末一句隐括戏文名^③。《南词叙录》释戏文“题目”云:“开场下白诗四句,以总一故事之大纲。今人内房念诵以应副末,非也。”^④按《南词叙录》成书于明嘉靖年间,由此我们可以得

① 孙楷第《也是园古今杂剧考》第232页,上杂出版社1953年版。

② 徐扶明《元代杂剧艺术》第313页,上海文艺出版社1981年版。

③ 《永乐大典戏文三种》中的《张协状元》较为特别,《张协状元》剧首标“题目”为:张秀才应举往长安 王贫女古庙受饥寒 呆小二村口调风月 莽强人大闹五鸡山”。按:《张协状元》全剧钱南扬先生共分53出,此四句大致是对前12出剧情的概括,其顺序也大致与故事情节的发展一致,唯小二调戏王贫女一节按剧情当在强人大闹五鸡山后。

④ 徐渭《南词叙录》,收入《中国古典戏曲论著集成》(三)第246页,中国戏剧出版社1959年版。

知,明嘉靖时,南戏演出,戏文题目有由内房念诵的,而此前多由副末念出。钱南扬先生认为,戏文的题目是不念出的,因为“保持戏文真面目”的《永乐大典戏文三种》及陆贻典抄本《琵琶记》“题目”都在副末上场前,且无“副末白”的标注^①。笔者以为,《南词叙录》所说的“题目”本来由副末念诵应当是有所依据的。南戏本属民间戏剧,并无严格规范可言,在南戏的实际演出中,戏文“题目”并不念诵出来或者由副末(或者后房)念诵的情况可能都曾存在过。

从“总一故事之大纲”的方面看,戏文的“题目”与杂剧的“题目正名”确实有共同处,但戏文的“题目”皆在一戏之首,皆为韵语四句,而杂剧的“题目正名”皆在剧末^②,四句、两句不等。所以徐扶明先生以南戏、传奇的“副末开场”来猜度杂剧的演出可能是有很大的问题的。

那么,元曲杂剧“题目正名”在杂剧演出时,是否可能如冯沅君、孙楷第先生所言演出结束时由杂剧艺人念诵出来呢?元刊本《气英布》、《薛仁贵》、《竹叶舟》、《博望烧屯》、《公孙汗衫记》、《霍光鬼谏》等六剧均在“题目正名”之前标明“散场”或“出场”一类的舞台提示。说话艺人演说结束时一般有“话本说彻,权做散场”之类的用语,如元刻本《红白蜘蛛小说》、洪刻本《简贴和尚》、《合同文字记》、《陈巡检梅岭失妻》等都可见一斑。“散场”即是表演终结的标志,戏曲、小说在这一点上应是共同的。脉望馆抄本杂剧基本是可以被认为是明代宫廷杂剧的演出本,从许多抄本杂剧反映的情况看,杂剧表演也是不包括“题目正名”的。脉望馆抄本杂剧《桃花女》、《射柳捶丸记》、《锁魔

① 钱南扬《永乐大典戏文三种校注》第4页注释2,中华书局1979年版。

② 元刊杂剧的“题目正名”都在剧末,明初周宪王朱有燬藩府原刻本《诚斋杂剧》、《改定元贤传奇》以及《古名家杂剧》等明万历年间的明刊、明抄杂剧,杂剧的“题目正名”都位于剧末,但顾曲斋刊《古杂剧》、孟称舜编刻的《古今名剧合选》均在剧首,且变“题目正名”为“正目”。明嘉靖年间无名氏编刻的《杂剧十段锦》所收杂剧“题目正名”亦在剧首。笔者以为,前一种情况应该属于常例,而后一种应当出自编订者的个人发明。

镜》等都是在剧本念白或曲文全部终了之后，明确标明“下”或“同下”，其后才标出“题目正名”。《古名家杂剧》本《梧桐雨》、《猿听经》等也都在剧本之末标“下”或“同下”。“下”或“同下”自然是指示演员退场，所有这些都说明“题目正名”并不包含在杂剧的表演之内。

除却在杂剧实际演出中发挥功效，“题目正名”又可能有什么用处呢？中国戏的传统一般是先让观众知道将演之戏的内容的。宋元时各种伎艺人表演之前一般先张贴类似今海报的“招子”。元曲杂剧的“题目正名”是否就是杂剧演出时用来招揽顾客的“招子”？钱南扬先生即认为，元曲杂剧的“题目正名”和南戏的“题目”是同一种东西，“而题目当即写在招子上，使观众知道一个概况”^①。这种猜测是否可靠呢？

笔者目前所见有关“招子”的资料大致如下。元无名氏《蓝采和》杂剧第一折，蓝采和出场云：“俺在这梁园棚内做场，昨日贴出花招儿去，两个兄弟先收拾去了。”^②元杜仁杰散套《庄稼不识勾栏》中有：“正打街头过，见吊个花绿绿纸榜，不似那答儿闹穰穰人多。”南戏《错立身》第四出，王金榜的母亲上场说：“（老身）本是东平府人氏，如今将孩儿到河南府做场多日，今早挂了招子，不免叫出孩儿来，商量明日杂剧。”^③元睢玄明散套《咏鼓》有“曾听的子弟每街头上有几篇新曲相撞，不是两场户阑珊了些儿个，但唆着招子都过，排场上表子偷眼望，恨不得街上行人将手拖”^④。以上都属于戏剧演出用的“招子”。“招子”上所写内容可能主要包括表演者及表演内容。如南戏《错立身》中的“招子”上应当写有王金榜的名姓，所以延寿马可以据“招子”找到王金榜（第十二出）。“招子”也可说明表演的节目内容，如明

① 钱南扬《永乐大典戏文三种校注》，第4页注释2，中华书局1979年版。

② 黄山书社影印《元明杂剧》本《蓝采和》第109页，黄山书社1992年版。

③ 钱南扬《永乐大典戏文三种校注》第227页，中华书局1979年版。

④ 隋树森《全元散曲》第548页，中华书局1964年版。

朱有燬《复落倡》杂剧有：“明日个大街头花招子写上个新杂剧。”^①又如元高安道散套《嗓淡行院》中有：“妆旦的不抹颧，蠢身似水牛，……恰掌记光舒着黑指头，肋额的相迤逗，写着道翩迁舞态，婉转歌喉。”^②“翩迁舞态，婉转歌喉”似为“招子”上所写的内容，惜无确证。山西洪洞明应王殿元杂剧壁画上有大横幅“大行散乐忠都秀在此作场”，冯沅君先生疑此亦属“招子”例^③，恐非是。笔者认为，这几字应当是后来人的追记，与此类似的是，山西万荣县孤山风伯雨师庙元代戏台石柱刻有：“尧都大行散乐人张德好在此作场。大德五年三月清明。施钱十贯。”^④南戏《张协状元》第三十七出，贫女进京寻夫遭拒，只得卖唱返乡，该出有“旦提招子上”^⑤。宋洪迈《夷坚志》丁集卷三“班固入梦”条：“四人同出嘉会门外茶肆中座，见副纸用绯贴，尾云：‘今晚讲说《汉书》’。”^⑥《水浒传》第五十一回，白秀英在勾栏里说唱，上台说道：“今日秀英招牌上明写着，这场话本是一段风流蕴藉的格范，换做《豫章城双渐赶苏卿》。”^⑦元刊杂剧石君宝《紫云亭》第四折【得胜令】曲：“他如今难当，目写在招儿上，相公试参详。”^⑧这几例都是讲唱艺人所用的招子”。

以上是笔者目前所见有关“招子”的资料。“招子”既然有海报的性质，其内容应当是向观者或听众预告表演的节目、何人表演以及表演时间之类，一直到近代的戏园也都是如此。按杂剧所演故事一般为民众熟知的民间故事或传闻，“招子”上有杂剧名是完全可能的，但将“题目正名”全部照录，似无必要。

① 吴梅《奢摩他室曲丛二集》所收《诚斋乐府》本《复落倡》第1页，商务印书馆1927年版。

② 隋树森《全元散曲》第1110页，中华书局1964年版。

③ 冯沅君《古剧说汇》第73页，作家出版社1956年版。

④ 详请参阅丁名夷《山西中南部的宋元舞台》，《文物》1972年第4期。

⑤ 钱南扬《永乐大典戏文三种校注》第166页，中华书局1979年版。

⑥ 何卓点校《夷坚志》第991页，中华书局1981年版。

⑦ 李灵年、陈敏杰校注《水浒传》第563页，江苏古籍出版社2000年版。

⑧ 徐沁君校《新元刊杂剧三十种》第354页，中华书局1980年版。

以关汉卿《单刀会》为例，“招子”上写杂剧名“单刀会”是可能的，但将该剧的“题目正名”（乔国老谏吴帝 司马徽休官职 鲁子敬索荆州 关大王单刀会）全文抄录，实在无有必要。此外，从现存有关“招子”的材料看，“招子”的内容似都比较简短，而元曲杂剧的“题目正名”有许多长达四句、每句八言，所以“题目正名”的全部内容很难都写在“招子”上。所以钱南扬先生“题目当即写在招子上”的说法，笔者认为是不可靠的。

笔者在调查“题目正名”的过程中，注意到“题目正名”与杂剧“断词”的相亲性，“题目正名”最直接的来源似乎是杂剧的“断词”。从现存杂剧剧本看，凡杂剧故事终结时，通例是有一定社会地位的人物（一般由“外”扮）上场念“断词”，“断词”大多是对整个故事的概括以及剧中各色人物命运的宣判，其中寓惩恶扬善之意。“断词”的主体是整齐的韵语（脉望馆抄本杂剧多以大字钞写，同于曲文）。如元刊杂剧《遇上皇》剧末标驾“断出”，但其“断词”缺略，脉望馆抄本杂剧《遇上皇》却有完整的“断词”：

驾云：住，住，住。您一行人听寡人下断：则为你这刘二公不识亲疏，将女婿赶的别居。你妻更心生乖劣，狠毒心不辨贤愚。月仙女心怀歹意，夸伶俐索讨休书。误限次遭责断，实指望一命身卒。赵元苦厌厌不辞风雨，路迢迢不辨崎岖。草桥店忽逢圣主，赦罪犯半点全无。赵元加你为府尹，赐彩缎罗绮珍珠。刘二公两口见罚，同免罪与赵元不可同居。月仙女杖断一百，因变乱败坏风俗。臧府尹贪淫坏法，依律令迭配流徙。今日个恩仇分别，一齐的万岁山呼。

断词之后的“题目正名”：“丈人丈母狠心肠 司公倚势要红妆 雪里公人大报仇 好酒赵元遇上皇”（元刊本略同）。《遇上皇》的“题目正名”显然是来源于断词，是此剧关目更简要

的概括。又如《古名家杂剧》本《勘头巾》“题目正名”之前有断词云：

孤云：这桩事我尽知了也。一行人听我下断：奸夫淫妇市曹明正典刑，将刘员外家私给付王小二管业。赵令史枉法成狱，杖一百永不叙用。老夫罚俸三个月给赏张鼎。再奏知圣人加张鼎县令之职，则今日杀羊造酒，给张鼎庆功者。则为荒淫妇恋色倾夫主，贪财汉枉法害平人。我论正直再理旧文案，结磨了清廉吏张鼎勘头巾。

此后的“题目正名”为“赵令史为吏见钱亲 王小二好斗祸临身 望京店庄家索冷债 河南府张鼎勘头巾”。（《元曲选》本同）此剧的“题目正名”显然也是从断词归结出来的。

也有的杂剧其断词中的一句话恰在“题目正名”中，如脉望馆钞本杂剧《五侯宴》剧终。

李嗣源云：则今日敲牛宰马，做一个庆喜的筵席。则为这李从珂孝义为先，为母亲苦痛哀怜。因葬夫典身卖命，相抛弃数十余年。为打水备知详细，认义在井口旁边。今日个才得完聚，王阿三子母团圆。

该剧“题目正名”为“王阿三子母团圆，刘夫人庆赏五侯宴”。又如《古名家杂剧》本《墙头马上》剧末：

孤：今日夫妻团圆，杀羊造酒，做个喜庆的筵席。杂剧卷终。一人有庆安天下，风顺雨调贺太平。游春郊彼此窥望，动闲心两情狂荡。李千金守节存贞，裴少俊墙头马上。

剧后“题目正名”为：“千金守志等儿夫，裴少俊墙头马上”。

也有少数情况，杂剧的“题目正名”基本同于“断词”的最后两句。如脉望馆钞本杂剧《智勇定齐》剧将终有：

齐公子云：晏婴，安排酒宴，谢各国公子远临，同饮欢喜筵宴。众公子听者：则为这贤夫人名扬天下，齐兵胜四海传奇。操蒲琴七弦律吕，解玉环珍宝精微。穿九曲明珠剔透，秤白牙大象夺魁。晓六艺遍通书画，善博弈极尽围棋。文学广善占天象，武略勇对垒相持。谢你个晏平仲文才安国，多亏了钟离春智勇定齐。

其后的“题目正名”是“晏平仲文才安国，钟离春智勇定齐”。又如脉望馆钞本杂剧《破窑记》剧终：

寇准云：住，住，住。您今日父子完聚，听我下断：世间人休把儒相弃，守寒窗终有峥嵘日。不信道老受贫穷，须有个龙虎风云会。斋后钟设计念题诗，度发的即赴科场内。黄金殿夺得状元归，穷秀才全得文章力。作县尹夫妇享荣华，糠糟妻守志穷活计。则为这刘员外锦云百尺楼，结束了吕蒙正风雪破窑记。

该剧“题目正名”为“刘员外锦云百尺楼，吕蒙正风雪破窑记”。其他如《杂剧选》本《东堂老》、《杂剧选》本《生金阁》、脉望馆钞本杂剧《陈母教子》、脉望馆钞本杂剧《东平府》、《元曲选》本《薛仁贵》等，其“题目正名”也都包含在杂剧“断词”中。《古杂剧》本《柳毅传书》剧终的断词中有“这的是泾河岸三娘诉恨，结束了洞庭湖柳毅传书”。《元曲选》本也有这两句断词，而后照例标出“题目正名”：“泾河岸三娘诉恨，洞庭湖柳毅传书”。按，

《古杂剧》所收杂剧剧首皆有“正目”(实即“题目正名”),唯独此剧剧首有“正目”,但“正目”之下无词。其原因可能是其编者不知杂剧“断词”亦可成为“题目正名”,故不再重出。脉望馆钞本杂剧《杀狗劝夫》的两句“题目正名”也出在断词中,剧本最后“题目正名”,恐怕也是这种原因。

“题目正名”和杂剧“断词”在形式上的相似性,存在两种可能性:其一是杂剧艺人有意把“题目正名”包含在“断词”中,其二是“题目正名”是从杂剧“断词”的归结、抽取出来的。从现存的杂剧剧本看,“题目正名”在杂剧中的使用是经常性的,而“断词”却非每剧必用,因此“题目正名”在先,而后被隐括于杂剧“断词”中,当为常例。杂剧“断词”大多是对整个杂剧故事情节的概括,那么,“题目正名”是否如杂剧“断词”一样,是杂剧艺人概括杂剧关目而作?因文献所限,关于“题目正名”在杂剧中实际功用问题,我们目前还无法做出很切实的判断,笔者倾向于认为,“题目正名”主要是杂剧艺人为方便其概括杂剧关目而作的。

总以上,笔者认为,杂剧“题目正名”正像杂剧的“断词”一样,并非杂剧作家原作,“题目正名”是在后来的杂剧传播过程中——演出、传抄和刊刻——杂剧艺人(书坊商也有可能参与)逐步为其添加了“题目正名”,所以同一种杂剧在不同的杂剧班社或书坊商可以编造出不同的“题目正名”,后来的杂剧选家们也曾为“题目正名”做过一些润饰的工作(如《元曲选》的编者臧懋循)。所以,现存元曲杂剧的“题目正名”应当视为杂剧艺人、杂剧书坊商和杂剧选家们共同参与的“世代累积型”成果。至于“题目正名”的功用问题,在各种可能性中,作者认为杂剧艺人用以概括杂剧关目应当是最为原始和根本的。杂剧艺人用以概括杂剧关目的,一般需将杂剧作家给与的杂剧名隐括于“题目正名”中,所以“题目正名”并非徐扶明先生所说的是杂剧作家为了“确定剧本名称”而作,而是杂剧艺人需要把作家所给予的杂剧名包含在“题目正名”中。

20 世纪中国戏剧：脸谱的消解与重构

董 健

本文试图对中国 20 世纪的戏剧作一宏观的回顾，为什么选定了这么一个看似十分微观的题目呢？这是因为戏剧的脸谱问题，或者说戏剧发展中“脸谱化模式”的变化问题，可以作为一个很好的切入点，以探讨这一段历史时期戏剧的重大变化。我的这个想法是受到王国维的启发而产生的。他在《古剧脚色考》中说：自宋以后，剧中脚色之变化“约分三级：一表其人在剧中之地位，二表其品性之善恶，三表其气质之刚柔也……如孔尚任之《桃花扇》，于描写人物，尤所措意。其定脚色也，不以品性之善恶，而以气质之阴阳刚柔，故柳敬亭、苏昆生之人物，在此剧中，当在复社诸贤之上，而以丑、净扮之，岂不以柳素滑稽、苏颇倔强，自气质上言之当如是耶？自元迄今，脚色之命意，不外此三者，而渐有自地位而品性，自品性而气质之势，此其进步变化之大略也”^①。这就是说，剧中人物逐渐摆脱固有的脚色行当之限制，冲破区分品性善恶的脸谱化分类，而以其自身的个性（个体生命在一定社会生活中的特殊表现）出现在舞台上，这

^① 《王国维戏曲论文集》第 241～242 页、第 6 页，中国戏剧出版社 1957 年版。

是一个很大的进步。不过,这种进步在中国古典戏曲艺术规范的圈子之内总是很有限的,所以柳敬亭仍然揭不下“丑”的脸谱,苏昆生也拿不掉“净”的花脸。而在20世纪,中国戏剧的最大变化是在中西文化的“碰撞”与“融合”之中完成了由古典时期向现代时期的转型,在这一历史性的文化转型中,产生了一个崭新的剧种——话剧。只有话剧才完全抛弃了脸谱,以“真人”与观众见面,然而事情又并非如此简单。在这一百年“话剧——戏曲”二元共生、互克互补的格局之下,受制于中国现代政治文化生态,脸谱作为一种伪造“自然法则”并将其与历史决定的现实混淆起来的“神话”^①,作为一种文化“符号”,它在不断被消解的同时又不断被重构。当一种看不见的脸谱在现代形式下被重构出来时,即使是完全代表文化新趋势的话剧也可以是很陈旧、很落后的东西,故人们常常称这种话剧为“脸谱化的作品”。这样一来,从脸谱(不论是看得见的还是看不见的)的消解和重构之种种戏剧现象的分析入手,便可以探知本世纪中国戏剧现代化的艰难曲折的历程,认识中国现代戏剧的成就与问题,从而知道未来的21世纪的戏剧应该是什么样子的。

中国古典戏曲的脸谱之用,自有其历史、文化上的原因与艺术上的价值,但它遮蔽自然与真实的“原罪”却被热衷于“玩艺儿”的人们忘记了。从来源上说,脸谱恐怕要追溯到上古时代的“巫”。据王国维的考证,中国戏曲最早是从“巫”与“优”萌芽出来的。“巫以乐神,而优以乐人;巫以歌舞为主,而优以调谑为主;巫以女为之,而优以男为之。”^②《说文解字》曰:“巫,祝也,女能事无形以舞降神者也。象人两袂舞形,与工同意。”又曰:“工,巧饰也,象人有规矩也,与巫同意。”显然,这个“巫”是

① 罗兰·巴特的《神话学》力图揭示的是种种伪造的“自然法则”。他将“历史决定”与“自然法则”的混淆称之为“神话”。参见《读书》1999年第9期,南帆:《神话的解析》。

② 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1957年版。“袂”,读 xiù,袂也。

按照一定的模式(程式)化起装来进行表演的,她“或偃蹇以象神,或婆娑以乐神”^①,既可扮演神的形象,也可扮演迎神者的形象。这就是最古老的戏剧演员。这个演员不仅有华丽的服饰,而且一定要打脸子的。我认为,“巫”留给中国古典戏曲的最强有力的一个文化遗传基因,就是“做假”,即对于“非人化”、“反自然”的神话(罗兰·巴特所说的将“自然法则”混同于“历史决定”的那种“神话”)的认同,叫人在虚假仪式的形式主义之下以纯主观的想象伪造自然法则,实现超自然、超现实的幻想。这种巫术,我们可以在“大跃进”与“文革”中看到它的遗传基因在政治生活中的表现。“巫”的这一文化遗传基因形成了戏曲脸谱的“非人化”、“反自然”倾向:第一,用人造的“假面”来掩盖人物的真面,这不仅使观众看不到舞台上自然本真的人,听不到自然本真的语言,更无法观照活生生的自然本真的生活。第二,以笼统抽象的“类型化”取代有血有肉的人物的个性,人的丰富复杂的个性生命被消解在舞台上的“权力话语”之中,只剩下模式化了的“忠”、“奸”,“善”、“恶”,“正”、“邪”,“好”、“坏”之分。第三,脸谱是一种神话的形式,它将隐含了意识形态指向的历史现实矫饰为“自然法则”。这样,它将真人的形象与真实的生活与观众隔开,将人的审美指向与生活评价引向了一个虚幻的世界,在这个“世界”里观众只能接受“巫”——编戏人与演戏人以脸谱化模式表现出来的主观的“褒贬”,而失去了(或者说被麻痹了)对现实生活的感受力与批判力。中国古典戏曲的脸谱化模式所形成的仪式性、虚假性、游戏性,作为一种艺术的规则,是不会被完全否定的,但如果作为生活的原则,就很成问题了。试想一个民族,如果大家都带着脸谱/面具来行动,生活在一个虚假的世界里,那是多么可怕、可悲的一件事。“巫”的文化遗传不仅积淀在戏剧里,也直接影响了国人的生活。鲁迅

^① 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1957年版。

有感于此,曾说中国国民性的弱点之一就是大家都在“做戏”,中国是一个“文字的游戏国”。他对京剧也颇反感,说自己与它“精神上早已一在天之南一在地之北了”^①。这大抵也是由于脸谱化模式使得有着严谨而深刻的理性原则与现实主义精神的鲁迅觉得自己“在这里不适于生存”^②。

1840年鸦片战争以后,中国这个封闭的封建帝国的大门被打开了。西方文化以“强势文化”的锋芒向中国正处于衰微之中的“弱势文化”发起了挑战。中国文化只有在应战中求得生机。也就是说,除了在应战中开始自身的改革,别无他路。作为文化之重要组成部分的戏剧,当然也就必须选择接受挑战、改革求变的道路。最先敏感到这一历史趋势的文化先驱者们起而为之呼吁。较有代表性的是鲁迅的声音:“意者文化常进于幽深,人心不安于固定……明哲之士,必洞达世界之大势,权衡较量,去其偏颇,得其神明,施之国中,翕合无间。外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉,取今复古,别立新宗,人生意义,致之深邃,则国人之自觉至,个性张,沙聚之邦,由是转为人国。”^③值得特别指出的是,面对西方文化的挑战,在中国有两种截然对立的路线:一是清朝封建统治者的路线,他们的做法是对西方先进的文化“分而治之”,即在物质上用之,在精神上拒之,这条路线影响深远,一直阻碍着中国的现代化进程。另一条路线是一些文化先驱者们所主张的,即在物质方面的现代化的同时,着重解决人的现代化也就是人的思想精神的现代化问题。鲁迅在这里讲的“国人之自觉至,个性张”的“人国”之建立,就是属于这条路线的。在鲁迅说这番话的十多

① 鲁迅《社戏》(1922年),《鲁迅全集》第1卷,第141页,人民文学出版社1957年版。

② 同上。

③ 鲁迅《文化偏至论》(1907年),《鲁迅全集》第1卷,第192~193页,人民文学出版社1957年版。

年后,梁启超提出了文化进化“三步论”:第一步,从“器物”上学习;第二步,从“制度”上学习;第三步,从“文化根本”上学习,“要求全人格的觉悟”^①。这第三步正是迈向鲁迅所倡导的“人国”目标。鲁迅认为,“生存两间,角逐列国是务,其首在立人,人立而后凡事举;若其道术,乃必尊个性而张精神”^②。用今天的话说,就是尊重个性,解放思想,培养具有现代精神的人。中国现代文化启蒙运动,是在反帝反封建、追求独立自强的民族民主政治运动推动或引发下开展起来的。这决定了文化启蒙运动的复杂性与曲折性,但不管怎么说,作为文化之重要部门的戏剧,在现代化的大背景下,必然会剥下脸谱,直面人生,表现人的个性,推动思想解放,以担负起批判现实与文化启蒙的新的历史使命。

时代在召唤一种新的戏剧的出现,这种历史的要求首先在传统戏曲内部引起了“改良”的骚动。汪笑侬的改良京剧虽然还没有把脸谱剥下来,但以他自己改编演出的新京剧《哭祖庙》、《六军怒》、《党人碑》、《桃花扇》等,“发挥他个人的感时伤势的心怀而对观众为‘发聋振聩’的呼号”^③,大大拉近了观众与现实人生的距离。他和上海新舞台的潘月樵、夏月润等有革新思想的京剧演员合作推出的一些批判时政的“时装新戏”(如《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》等),虽未脱离传统戏曲脸谱化的总体格局,但究竟还是穿起了生活化的“时装”,用了真实的布景,剥下了多年相传的脸谱,表现了鲜明的现实针对性,“那戏的性质,不知不觉地,趋于写实一途了”^④。这些改革为中国戏剧由古典时期转向现代时期做了初步的准备。不过,历史地看,第一个向着戏剧的现代化努力,做出消解脸谱、面向现实的大胆

① 梁启超《五十年中国进化概论》(1922年),《梁启超文选》(下),夏晓红编,第532~533页,中国广播电视出版社1992年版。

② 鲁迅《文化偏至论》(1907年),《鲁迅全集》第1卷,人民文学出版社1957年版。

③ 洪深《中国新文学大系·戏剧集导言》第12页,上海良友图书印刷公司1935年版。

④ 同上。

实验的,是最早接触了西方戏剧文化的一批上海的学生。学生演剧是我国戏剧进入现代化时期的关键的一步。我与陈白尘主编的《中国现代戏剧史稿》一书(中国戏剧出版社1989年出版)之所以把起点定在1899年,就是因为在这一年的12月,“上海基督教约翰书院创始演剧,徐汇公学踵而效之”^①。这里所说的“创始演剧”,当然是指的一种现代的、新型的戏剧。这样的演出,与沾沾于板眼音节的陈腐旧剧相对立,“领异标新,为风俗人心计”^②。值得注意的是,学生们在以外语演出西方故事的同时,还演出了一出自己编排的、写中国事、用中国话演的“时事新戏”。这出新戏叫《官场丑史》,讽刺一个官迷心窍的土财主。演员登台演出,穿生活化的时装,既无戏曲的“唱工”,也无戏曲的台步、身段等“做工”,自然也不会有传统的脸谱,这就开始趋向现代戏剧的散文化、生活化、写实化了^③。这是了不起的历史性的一步。中国从“巫”以来形成的脸谱化体系的真正消解就是从这里开始的。长期以来,人们有一种误解,以为从传统戏曲到现代话剧的转变,关键就是“唱”的取消,或者说是以“话”取代了“唱”。这是非常表面化、简单化的观察所致。传统戏曲里本来就有只“说”不“唱”的剧目(如昆曲《蛟绡记·写状》等),但其说白与表演均被纳入了脸谱化体系所要求的程式之中,与现代话剧毫不相干。反过来说,现代话剧也有带唱的成功之作(如田汉的《回春之曲》、《关汉卿》等),但它的“唱”是被纳入非脸谱化的即散文化、生活化、写实化的现代戏剧体系之中,与传统戏曲的“唱”也完全不是一回事了。1928年,田汉、洪深等人将1899年以来形成的现代戏剧——“新剧”改称“话剧”,是因为当时认为所谓的“新剧”也有没落与陈旧的可能(如“文明新戏”的没落),而所谓“旧剧”(即传统戏曲)也应改革创新以

① 朱双云《新剧史·春秋》第1页,上海新剧小说社1914年版。

② 同上。

③ 汪优游(仲贤)《我的俳優生活》,《社会月报》第1卷第1~3、5期(1934年)。

适应现代社会之要求，故不宜简单地以“新”与“旧”来看传统戏曲与现代戏剧。这在当时是颇有道理的。但现在站在回顾这一百年中国戏剧现代化历程的角度来看，“话剧”这一名称实在是有很大的局限性的，因为它难以涵盖这一概念的应有之义，也难以与世界戏剧接轨（西方东方各国均无“话剧”这一概念）。

在学生演剧基础上发展起来的“文明新戏”，在进一步消解脸谱体系，将戏剧拉近社会人生，推进中国戏剧的现代化进程方面，也是立下了不可磨灭的历史功劳的。尽管人们将1907年春柳社在东京演出“文明新戏”视为中国现代话剧史之开端并不准确，但这说明了它在中国现代戏剧史上的重大影响。它演出的剧本《黑奴吁天录》是中国新型现代戏剧的第一个创作剧本。但是，由于“文明新戏”在注重戏剧之物质外壳的现代化的同时，相对忽视了戏剧之精神内涵的现代化，它的文化启蒙精神与科学理性原则相对薄弱。这样，尽管它曾乘着民族民主革命之政治浪潮，创造过一度的辉煌，但它也随着政治形势之逆转而萎缩，最后又被商品化形势所压垮。因此，消解脸谱体系的进化过程在“文明新戏”中遭到阻隔、中断、扭曲与变异；如果说“春柳”派的“文明新戏”还多少在沿着戏剧艺术进化的路子，在消解脸谱、表现人生、塑造人物个性方面有些进步与贡献的话，那么“进化团”派的“文明新戏”在强化政治宣传的同时，却在戏剧艺术上进步不大。它不仅沿用着“生”、“旦”、“丑”的脸谱化脚色体系，而且还在重构着看不见的脸谱，拉着已迈入现代化时期的中国戏剧走回头路。早期新剧领袖人物之一汪仲贤在批评脸谱化旧剧“观者取其悦目，演者全以假出之”的同时，强调“演新剧者须事事求合情理”，要“以真情出之”，既然“求真”，就不能有“五颜六色之面目（即脸谱）。”^①但“文明新

^① 汪优游《新剧丛谈》，见朱双云《新剧史·杂俎》第30页，上海新剧小说社1914年版。

戏”，第一由于政治化，宣传第一，第二由于政治退潮后的商品化，营业第一，第三由于剧人之文化素质大都偏低（目不识丁者大有人在），知识分子退位，现代意识缺席，它没能实现汪仲贤关于求真与消解脸谱这样的关系到戏剧之真正现代化的美学要求。真正实现汪仲贤这一要求（也是戏剧艺术史的要求）的，是在文化素质与戏剧观念上大大高于以上海为中心的“文明新戏”的南开学校新剧团这一崛起于北方的学生演剧团体。在这里，上述“文明新戏”的三大毛病是没有的。他们不仅在戏剧的物质层面上（如舞台布景、服装设计等）接受了西方戏剧文化的影响，而且在戏剧的精神层面上具有较强的文化启蒙意识与对现实社会的文化批判意识。这样，他们必然在戏剧的形态上消解“做假”、“仪式”、“游戏”，消解脸谱，使戏剧直接面对现实人生。他们创作演出的一系列新剧如《一文钱》、《一念差》、《新村正》等，在消解脸谱、真实反映人生、塑造人物个性、灌输现代意识方面，已经大大超越了“文明新戏”。当时该剧团成员周恩来著文指出：“吾校新剧……于潮流中已占有写实剧中之写实主义。”^①这是符合事实的。在谈到《新村正》的非脸谱化的现实主义倾向时，当时就有人指出：“《新村正》把社会上的一切罪恶，一切痛苦，都完完全全的表现出来，绝没有一点修饰，这就是重实际编剧的人，用冷静的头脑，精细的眼光，去观察社会，将它的事实一桩一桩的写下来，让人去细思，自己不加一点批评，这就是客观的批评。”^②因此，当时著名戏剧家宋春舫把该剧归入易卜生的现实主义社会问题剧一类。胡适也很喜欢这部戏^③，因为他是“易卜生主义”的积极鼓吹者。

① 周恩来《吾校新剧观》（1916年），《南开话剧运动史料（1909～1922）》“话剧理论”部分第7页，天津南开大学出版社1984年版。

② 高秉庸《南开的新剧》，南开《校风》16周年纪念号特刊（1920年10月）。

③ 胡适说：“新编的一本《新村正》，颇有新剧的意味……以我个人所知，这个新剧团要算中国顶好的了。”见胡适与TFC关于《论译戏剧》的通信，载《新青年》第6卷第3号（1919年3月）。

在中国戏刚消解脸谱、直面人生、探索现代化道路的历史进程中,从“五四”前后到40年代初期这二十多年,是一个非常重要的历史时期。如果以几部有代表性的戏剧作品为“坐标”的话,就是从《新村正》(1918年,张彭春)、《终身大事》(1919年,胡适),中经《名优之死》(1929年,田汉)、《雷雨》(1934年,曹禺)、《上海屋檐下》(1937年,夏衍),到《北京人》(1940年,曹禺)、《风雪夜归人》(1942年,吴祖光)、《青春》(1944年,李健吾)。在这二十多年当中,中国戏剧比较成功地完成了现代化转型,真正消解了从“巫”以来形成的脸谱化体系。从此,中国戏剧的现代性以话剧为代表得以确立——不仅戏剧的物质外壳完成了现代化建构,戏剧的精神内涵也呈现出现代性的特征:充分表现了以民主主义、人道主义为基本内容的启蒙主义思想,表现了中国现代人个性意识的觉醒。这一时期,戏剧思潮的斗争就是中国式的“易卜生主义”与“脸谱主义”的斗争。集中到一点就是,前者“求真”,后者“做假”。在中国戏剧现代化的历程中曾吸收了西方戏剧文化。其中影响最大的就是易卜生与“易卜生主义”。恩格斯曾经指出,挪威在19世纪末叶的二十年中所出现的文学繁荣,在同期之内“除了俄国以外没有一个国家能与之媲美……他们创作的东西要比其他的人所创作的多得多,而且他们还给包括德国文学在内的其他各国的文学打上了他们的印记”^①。无疑,中国现代文学与戏剧,也深深地被打上了易卜生的“印记”。恩格斯还曾进一步分析道:挪威文学之繁荣得力于“好几个世纪以来都是正常的社会状态”,“挪威的农民从来都不是农奴……小资产者是自由农民之子,在这种情况下,他们比起堕落的德国小市民来是真正的人”,因而

^① 恩格斯致保·恩斯特信(1890年6月5日),《马克思恩格斯选集》第4卷,第472~474页,人民出版社1972年版。

在易卜生戏剧所反映的世界里,“人们还有自己的性格以及首创的和独立的精神”^①。“五四”时期,易卜生随着文化启蒙与个性解放的浪潮被介绍到中国,他的充分体现着“易卜生主义”的戏剧作品如《社会支柱》、《玩偶之家》(又译《娜拉》或《傀儡家庭》)、《群鬼》、《人民公敌》(又译《国民公敌》)等也在方法上、精神上对中国现代戏剧发生了巨大而深远的影响。“易卜生主义”一旦与中国文化革新的实践相结合,就从以下四个方面促成了“脸谱主义”的解体,大大推动了中国戏剧现代化的进程:

第一,对社会现实的批判精神。以清醒的头脑、明亮的眼睛看取社会人生,敢于面对血淋淋的现实,揭掉一切人间的瞒和骗的假面,然后才谈得上探索前进之路。胡适在《易卜生主义》一文中指出:“易卜生的人生观只是一个写实主义。易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来,叫人看了动心,叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败,叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命——这就是‘易卜生主义’。表面上看去,像是破坏的,其实完全是建设的。”^②这些思想正可引起中国先进知识分子的强烈共鸣。正如鲁迅所说,他们有感于“易卜生敢于攻击社会,敢于独战多数”,虽然“觉到悲凉,然而意气是壮盛的”^③。

第二,思想解放、个性解放。当时中国文化启蒙运动的核心,就是尊重和发展人的个性,解除两千多年来的封建礼教对人的思想与个性的束缚。不论是代表资产阶级的国民党还是代表工人阶级、农民阶级的共产党,在这一点上暂时还是一致

① 恩格斯致保·恩斯特信(1890年6月5日),《马克思恩格斯选集》第4卷,第472~474页,人民出版社1972年版。

② 《中国新文学大系·建设理论集》第188~189页,上海良友图书印刷公司1935年版。

③ 鲁迅《〈奔流〉编校后记·三》(1928年),《鲁迅全集》第7卷,第164页,人民文学出版社1981年版。

的。“发展个人的个性，须要有两个条件。第一：须使个人有自由意志。第二，须使个人担干系，负责任……若不如此，决不能造出自己独立的人格。”^①易卜生剧作中所表现的这种思想，被这一时期中国的剧作家们所吸收，立即像酵母一般催发了中国戏剧摆脱“脸谱主义”的现代化转型。

第三，具有独立个性与人格之“真正的人”（即现代人）对戏剧的基本要求：人在精神领域里的对话。易卜生尽管十分关注社会现实，但他决不使自己的艺术创作成为政治的工具。当有人称赞他的《玩偶之家》支持了妇女解放运动时，他却说：“我作那脚本，并不是那种意思。我不过作诗而已。”^②他早在1874年就宣称：“近十年我所写的，全部是十年来我精神生活的感受。”^③中国传统戏曲所表现的多是人在政治、伦理层面上的对话，成为“载道”、“教化”的工具，距离现实生活的“真”与人之精神的“深”都很远。这正是戏剧的现代化所要革除的旧习。上文中提到的曹禺等人的剧作，就是追求一种“精神领域里的对话”，它们消解了脸谱，塑造了具有个性特征的“真正的人”的形象。

第四，戏剧形态的散文化与戏剧文学性的加强。中国传统的脸谱化的戏曲，其艺术形态是由“乐”发展来的、以“乐”为本位的“曲”的演唱，局限了新思想与新个性的表现。而且它在发展到清代末叶的京剧之时，文学退位、作家退位、知识分子退位，成了以表演为核心的“技艺”，成了无思想、无意识的“玩艺儿”。到了“五四”时期，在批判传统旧剧的基础上，掀起了“易卜生热”，其内容之一便是对戏剧之散文化与文学性的追求。

^① 《中国新文学大系·建设理论集》第190~191页，上海良友图书印刷公司1935年版。

^② 转引自田汉《艺术与社会》（1923年），《田汉文集》第14卷，第86页，中国戏剧出版社1983年版。

^③ 转引自约翰·加斯纳《剧作家论剧作·导论》，见《外国现代剧作家论剧作》第8页，中国社会科学出版社1982年版。

正如鲁迅所指出的：“何以大家偏要选出真 Ibsen(易卜生)来呢？……因为要建设西洋式的新剧，要高扬戏剧到真的文学的地位，要以白话来兴散文剧。”^①“五四”先驱者对脸谱化旧剧的批判那样激烈，正是为了“造成一个使新生命得能诞生的机遇”^②。于是，中国戏剧的“新生命”就在中国式“易卜生主义”的呼唤声中诞生了。

中国戏剧的现代化运动得力于在本世纪初发端的文化启蒙运动，文化启蒙运动则是因为受到以自强救国为核心的民族民主革命的政治要求的激发而兴起的。“启蒙”、“救亡”本为同根所生，而且方向一致；显然，没有民族民主革命的政治，便不会有戏剧的现代化运动。然而正可谓“成也萧何，败也萧何”——到了政治革命发展到一定阶段上，文化启蒙变成了简单的“政治导向”型启蒙，深层的理性原则被代之以直接的政治诉求，它要求艺术做它忠实的“奴仆”（即“工具”与“武器”），使艺术高度政治化，这就又阻滞或扭曲了中国戏剧现代化的进程，致使被消解的脸谱又在逐渐地重构起来。高尔基说过：政治斗争“在唤起人们的美好情感的同时，也唤起了愚昧的本能”。“所有人身上可以列出来的坏东西”（如敌意、不信任、说谎、诽谤、虚荣心、不尊重个性等）“正是在政治斗争的土壤中特别明显和大量地滋长”，“政治和宗教把人们分裂成一个个单独的集团，而艺术则揭示出人所具有的全人类的特性，把我们连接在一起”^③。这颇似中国古代哲人的“礼乐异同论”。“礼者，伪也”，不是出自人的内心的要求，而是为了维持某种等级与伦理而人为强做出来的；“乐者，人情之不可免也”，艺术是人之内

① 鲁迅《〈奔流〉编校后记·三》（1928年），《鲁迅全集》第7卷，第164页，人民文学出版社1981年版。

② 鲁迅《〈出了象牙之塔〉后记》（1925年），《鲁迅全集》第13卷，第373页，人民文学出版社1957年版。

③ 高尔基《不合时宜的思想》，余一中、董晓译，第73~74页，作家出版社1998年版。

心情感的表现。因此，“乐和同，礼别异”，艺术把人“连接在一起”，礼制则把人“分裂成一个个单独的集团”。“礼”讲的是仪式而非真情，故与脸谱主义相通。当尖锐的不可调和的政治斗争要求艺术做它的驯服工具时，艺术便不可避免地被高度政治化。中国现代戏剧被政治化的结果，就是上述具有中国特色的“易卜生主义”四项内容的被否定与消解，就是以非人化、反自然、反真实为特征的脸谱主义的复活与重构。所谓“复活与重构”，并不是说现代戏剧舞台上的角色重又打上了生、旦、净、末、丑的脸子，而是指一种看不见的脸谱把人物简单化、类型化，消解了人的个性，也就是说，那种体现着现代人在精神领域里的对话的“真正的人”或曰“真人”的形象从舞台上消失了。精神领域里的对话被代之以政治层面上的对话，知识分子关于文化启蒙的思考基本上被急迫的现实政治斗争所遏制以至取消了。

在中国现代史上，国共两党经历了两次合作与两次分裂，中国人民经受了八年抗日战争和三次计三十年之久的国内战争的苦难。这样的背景必然强化了政治斗争与人们的政治意识，这本来也是很自然的事。国民党当权时，曾极力要使戏剧政治化，但他们遭到了具有启蒙主义与民主主义倾向的知识分子的抵制，没有取得多大成效。如1929年田汉带着他的南国社到首都南京演出，国民党中宣部长戴季陶拉他为“党国”的政治服务，当面遭到拒绝——田汉说：“‘为人生’却未必要‘为政治’。政治为保守的，保持现状的，很迟疑的。而艺术乃同情民众，为民众，代表民众的……艺术是灵魂的飞跃，jump of soul，是偏于理想的”^①。国民党败退到台湾后提倡的“反共抗俄剧”是为政治服务的戏剧，但这种脸谱化的政治宣传剧很快就遭到了一批具有现代意识的知识分子的反对，不久就被知识分子掀

^① 转引自董健《田汉传》第335～336页，北京十月文艺出版社1996年版。

起的“小剧场戏剧”运动彻底冲垮了。但是,由于大批进步的文化人(包括戏剧家)都以国家民族利益为重,不满于国民党的腐败与一党专政,从20年代末30年代初开始,他们在国共两党的斗争中投向了共产党一边,这就使得共产党在使艺术的政治化方面取得了极大的成功。30年代的左翼戏剧是如此,40年代的解放区戏剧与建国后前三十年的当代戏剧更是如此。连曹禺这样“易卜生主义”极强、戏剧艺术本位意识甚浓、创作了《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》这样的现代戏剧经典之作的伟大剧作家,也不可避免地创作了《黑字二十八》(1938年)、《蜕变》(1939年)、《明朗的天》(1954年)、《胆剑篇》(1961年)、《王昭君》(1978年)这样一些由于“为政治服务”而多少染上脸谱主义的戏剧作品。尤其是1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后,解放区戏剧可以说完成了彻底的政治化(甚至是军事化)嬗变。在这一嬗变之中,中国式的农民美学思想得到了肯定与提升,并与传统的民间审美习俗相结合,催生了一大批具有清新刚健之风的农民戏剧作品。这种作品当然是脸谱化的,其中的人物(主要是农民或穿了军装的农民)出现在舞台上,均不外英雄人物、正面人物、中间人物、反面人物四个“行当”,不管多少角色,也均不外这四种脸谱。这种戏剧在战时环境下曾发挥过积极的“战斗作用”。但是,当把这种“战斗”的要求推行到当时的国统区,或者延续到建国后的和平建设时期,其政治化、脸谱化的局限性或曰对戏剧现代化进程的阻滞与扭曲,就暴露出来了。1944年和1945年,何其芳两次从延安到重庆,以《讲话》的精神批评国统区的进步戏剧,以“政治标准第一”的原则衡量作品的高低,在今天看来,简直达到了指鹿为马、美丑不辨、荒谬绝伦的程度。例如,夏衍这位政治性很强的老资格左翼剧作家,在总结了左翼戏剧政治化的教训之后,在创作上发生了以《上海屋檐下》为标志的转变,其作品的思想性、艺术性明显提高并与戏剧之现代性要求挂上了钩。知识分

子的命运成为他关注的一个重点。在这一转变之后创作的《芳草天涯》(1945年)是一部描写知识分子婚姻爱情问题的优秀剧作,正如易卜生所说,是表现作者“精神生活的感受”的。但当时重庆文艺界学习《讲话》、整顿文艺思想,严厉批评了夏衍此剧的“非政治的倾向”。何其芳则发表《评〈芳草天涯〉》一文,指责夏衍太看重了知识分子以及他们的感情生活。何其芳说:“知识分子,最重要的问题是在政治上觉悟”以及“思想上改造”,至于他们的婚姻恋爱问题并不重要,只要“政治上已经觉悟,思想上又经过了相当的改造,处理这种私人生活的问题也并没有什么太困难。”何其芳认为剧作者“宣传个人的爱情或者幸福是很神圣很重要”简直是大逆不道的事^①。何其芳也以同样的“政治标准”,在《关于〈家〉》一文中用十分真诚的语言批评了曹禺的《家》对爱情的过于偏重的描写^②。这种把个人、个性与集团的“阶级斗争”对立起来并以后者否定前者的思想,明显地说明了“五四”文化启蒙路线被拿起枪的农民毫不可惜地丢弃了,血淋淋的政治压倒了文化。戏剧上代表现代性要求的中国式“易卜生主义”必然要让位给非人化、非个性化的新的“脸谱主义”。至于建国之后戏剧政治化的消极影响,就更是一个不争的事实了。十月革命之后不到一年,高尔基说:“知识分子应当重新担负起精神上医治人民的伟大工作……但是为了取得这项工作的成功,应当放弃党的宗派主义,应当明白,只用政治是培养不出‘新人’的,走把方法变成教条的路,我们就不能为真理服务,而只是在扩大极其有害的,涣散我们力量的迷误。”^③从1942年到1978年这三十多年,中国戏剧推出过不少有战斗性的作品,但它的现代化进程不断遭到阻滞与扭曲。30年代末开始的关于戏剧的民族化的讨论,常常被引向民族主义

① 何其芳《关于现实主义》,上海文艺出版社1959年版。

② 同上。

③ 高尔基《不合时宜的思想》,余一中、董晓译,作家出版社1998年版。

复古道路上去,鼓吹所谓“民族化”就是把“五四”以来戏剧消解“脸谱主义”的现代化方向“转变到接受中国旧剧和民间遗产这点上面来”,把形式地学习传统戏曲“结构故事的方法,处理人物的方法,对话和性格典型表里相映的方法”,以及“演技和导演方法”等,视为话剧民族化的主要途径^①。一句话,就是从中国式的“易卜生主义”转回到传统的“脸谱主义”上去。所谓“大众化”,在30年代左翼戏剧运动中还有一定积极意义。到了40年代之后,就常常成为反文化启蒙、反知识分子、反现代意识的新蒙昧主义的代名词——启蒙者变成了“受教育”与“被改造”的人。曹禺在50年代重写《雷雨》的惨败,便是这种新蒙昧主义的结果。在40年代初至70年代,中国戏剧高度政治化,重振脸谱的“魅力”,现代性明显消退。只有像《茶馆》、《关汉卿》、《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》等少数几出戏保有现代戏剧非脸谱化的“本体”,但它们大都受到了批判。

这三十多年,最大的戏剧事件是“革命样板戏”的兴起。这一事件发生在“文革”当中决非偶然,当其事者选中了京剧这一形式,亦决非偶然。“样板戏”把戏剧的政治化推向了极致。“文革”的核心精神是反人性、反文化、反知识,是封建的文化专制主义(或曰封建的法西斯主义),它借助政治“唤起了愚昧的本能”,把中国国民性中一切最坏的东西(如鲁迅所说的“吃人”哲学、说谎瞒骗、“文字的游戏国”——人人都在“演戏”与“看戏”等等)都调动起来了。尤其是那种借助偶像崇拜的“仪式”,在迷狂状态中把纯主观的意志付诸“实现”的活动方式,与古代的“巫”在文化上是紧密相连的。“巫”的“脸谱主义”在中国传统戏曲中的最后“辉煌”——京剧中得到了继承与发展。尽管从清末汪笑侬的“京剧改良”到抗日以来田汉领导的“京剧改

^① 转引自陈白尘、董健主编《中国现代戏剧史稿》第439~440页,中国戏剧出版社1989年版。

革”，曾力图从内容与形式上给京剧注入符合现代性要求的新精神，也相对弱化了京剧的脸谱体系，但他们不可能根本扭转“巫”的文化传统。真正以崭新的现代启蒙主义与民主主义精神与现代戏剧新观念把“巫”的脸谱体系从中国戏剧舞台上赶了下去的，唯有代表着中国戏剧之现代化的话剧。因此，江青们自然不要话剧，而是去占领京剧这块清朝皇帝喜欢过、任何统治者都不反感、“愚民”亦乐于接受、便于推行权势者意志的“阵地”。从某种意义上说，京剧是权势者“与民同乐”的艺术，话剧是知识者启民之蒙的艺术。“文革”的鼓吹者承认：“革命样板戏直接地为无产阶级文化大革命制造了革命的舆论”^①。“样板戏”的诞生与它对戏剧舞台的独霸，标志着中国戏剧现代化进程的中断，这从以下三点可以看得非常清楚——

一、“样板戏”虽然也叫“现代戏”，但它只在“器物”的层面上吸收西方文化而追求所谓“现代性”，在文化层面与精神层面上，它是完全反现代性的。这就是本文在前面所指出的，它对西方文化所采取的是清朝封建统治者“在物质上用之，在精神上拒之”的分割术。“样板戏”的物质外壳——舞台布景、音乐设计、灯光、服装等，基本上是“西化”的，如交响乐的音乐结构，黑管、提琴、洋号等西洋乐器的使用等。但它的“核心精神”则是对“五四”以来现代意识（包括科学、民主以至科学社会主义的精神）的根本背叛与彻底否定：“样板戏”充满了打着“马克思主义”与“社会主义”旗号的封建血统论、门阀等级意识以及宗教般的现代迷信与“以阶级斗争为纲”的政治说教等等。当时过境迁，不识“文革”为啥滋味的当代青年人用卡拉OK唱起“样板戏”选段之时，他们只不过在“器物”层面上取乐而已。而有些“有政治头脑”的人出来重新肯定“样板戏”的价值，则是因为他们留恋历史的昨天，内心世界里还有一片极左的地盘。

^① 初澜《中国革命历史的壮丽画卷》，《红旗》1974年第1期。

二、“样板戏”的“三突出”、“主题先行”、“题材决定论”、“根本任务论”(即塑造无产阶级英雄人物是根本任务)等,从创作理论上完全背叛了“五四”以来我国现代戏剧的现实主义传统,把戏剧的政治化引向极端,从而完全恢复了已被戏剧现代化消解了的传统戏曲的“脸谱主义”。“样板戏”里的一些主要英雄人物如李玉和(《红灯记》)、郭建光(《沙家浜》)、杨子荣(《智取威虎山》)、严伟才(《奇袭白虎团》)等,都是一个个脸谱,并无鲜明的人物个性特征。如果这些是“生”的话,那么方海珍(《海港》)、柯湘(《杜鹃山》)、江水英(《龙江颂》)则是几个“旦”,也是同一个脸谱。《沙家浜》的戏剧性本来就是从地下斗争中提炼出来的,阿庆嫂当然是主要人物,但为了“政治”可以扭曲为表现武装斗争,最后从正面打进去(这应是另一出戏的任务),郭建光成为主要英雄。此为“政治性”取代“戏剧性”的典型一例。

三、“样板戏”里展开的是人在政治层面的对话,丝毫不涉及人的精神领域和情感世界。一张张看不见的脸谱把“真人”的面目掩盖了起来。人的个性的解放、发展及其尊严已荡然无存,人只是“无产阶级专政”或“革命斗争”机器上的一个齿轮和螺丝钉。谁是这部“机器”的驾驶者呢?据说是“人民”。但我们在“文革”中看不到人民如何行使自己“主人”的权力,倒是公仆“四人帮”在倒行逆施。这就是“巫”式的欺骗性。这样,“样板戏”就具有了“新蒙昧主义”与“新愚民政策”的特征,这不是与戏剧的现代化进程根本对立的吗?

中国戏剧的现代化进程得以重续,是1979年以来的这二十年。在这个所谓历史“新时期”的开端,出现了《丹心谱》、《报春花》、《权与法》、《假如我是真的》等一批社会问题剧,与“五四”时期的“易卜生主义”遥相呼应,重在揭露现实问题,引起社会的重视并采取疗救的措施。这些话剧的共同特点是真实,它们又一次对重构过的脸谱进行了消解,敢于直面人生,大胆质询。像沙叶新等人创作的《假如我是真的》,尖锐地指出了官僚特权

与腐败问题。尽管它遭到了压制,但以后的历史事实越加证明了它的现实主义精神的深刻性。事隔二十年,沙叶新提到此剧时说:“这和如今揭露出的大案要案相比实在是小巫见大巫……假如当初对《假如我是真的》不是禁止而是支持,也许如今干部的腐化就不至于如此严重了。”^①80年代的一批话剧,如《狗儿爷涅槃》(锦云)、《桑树坪纪事》(陈子度等)、《红白喜事》(魏敏等)等,把社会问题的揭示上升到文化问题的反思,由政治、伦理层面的对话上升到人的精神层面的对话,其人物描写也更抓住了独特的个性,在这里,脸谱主义又一次被完全消解,我们在舞台上又看到了活生生的人。但是,艺术与政治的冲突仍在新的形式下继续着。脸谱主义以两种途径在重构。一是以高行健为代表的一批现代派探索者的复古主义,以“玩形式”逃避现实生活的矛盾,掩饰政治上的恐惧心理。尽管他在艺术探索上的贡献是值得肯定的,但是,他声称要回到京剧的传统,强化表演,削弱文学,在《野人》一剧中恢复了“巫”的仪式性,人物全无个性,结果是以丰富多样的舞台表演掩盖了戏剧核心精神的苍白与贫乏。另一种重构脸谱的途径是:由一些文化领导部门直接“抓”出一些所谓的“主旋律”戏剧,这些作品仍然赓续着过去“为政治服务”的路线。90年代一批表现英雄模范人物先进事迹的戏剧,大都是脸谱化的作品。这种戏剧没有观众,一般在公演、得奖之后就寿终正寝了。

总之,20世纪中国戏剧完成了从古典到现代的转型,在戏剧之现代化方面取得了很大成就。但由于戏剧艺术被高度政治化,现代化的历程呈现曲折复杂的状态。在这一过程中,脸谱也经历着消解——重构——再消解——再重构的演化过程。百年中国戏剧,由于不断地被政治化、工具化,由于知识分子在这一领域的退位与缺席(被奉为“国剧”的京剧是皇帝与艺人的

^① 沙叶新《自由的笑声》第78页,上海学林出版社1999年版。

“玩艺儿”。话剧本是知识分子的艺术天地，但它因此而屡被斥责，直至叫“工农兵”来改造），不仅具有真正现代性的好作品不多，深刻而成系统的戏剧理论更是未曾出现。这一百年当中，在戏剧理论上，我们除了唱唱祖宗的“老调子”（也是十分贫乏的），就是照搬西方的成说，而我们自己，却没有创造出任何有价值的学说。我们将带着这个遗憾进入下一个世纪，而下一个世纪的戏剧大概不会再有这样的遗憾吧。

论中国当代戏剧中的反现代倾向

董 健

20 世纪 90 年代以来,中国戏剧舞台上虽然偶有新的火花闪耀,叫人看到一线生机,但总体的状态仍不出两个字:失魂!记得 1997 年戏剧界在北京聚会,纪念话剧 90 周年,会上有一位戏剧家呼吁:“回到曹禺!”那意思当然是回到创作《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》的曹禺,而不是回到 1949 年之后的曹禺,因为后者不过是一个失魂的戏剧家。曹禺的失魂,可以视为中国当代戏剧失魂的一个代表。这一点,可以从不久前出版的《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》^①中读到许多生动的例证。尽管人们曾热烈欢呼过新世纪的到来,把许多新的期望都寄托在世纪的交替上,但戏剧的失魂现象却并没有与我们告别。种种在过去多年导致戏剧失魂的因素,如行政的干预、思想的束缚、经济的挤压、文化底蕴的限制以及由此诸端所造成的戏剧观念的封闭、保守、单一等等,又与我们一起迈入了 21 世纪,只是表现形式有某些变化而已。种种旧观念的“复辟”令人吃

^① 田本相、刘一军《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》第 32 页,江苏教育出版社 2001 年版。

惊。例如,2001年12月,在南京举行的中国第三届京剧节的开幕式上,曾在“文革”中独霸文坛的“革命样板戏”,居然被作为京剧改革的“再创辉煌”隆重推出。所谓“革命样板戏”,本是“文革”中文化专制主义的产物,也是特定历史时期文学艺术反现代、非人化、一元化、贫困化变异的标志,说它是戏剧失魂时代的“精品”,那是当之无愧的。如果说上一个世纪60年代“革命样板戏”的诞生,标志着五四精神即现代意识的彻底解体,标志着中国文化(包括戏剧文化)现代化进程的大反复与大倒退,那么,如今“革命样板戏”打着“红色经典”的旗号又一次“辉煌”地登上舞台,说明了什么呢?这至少说明,五四运动所标举的“科学”与“民主”在中国实在难以落户!这也说明,五四新文化运动中所形成的中国戏剧的现代精神已经被“解构”得所剩无几了。我把这种现象叫做“失魂”,也可以叫做“反现代倾向”。

中国戏剧的反现代倾向在1949年之前就很明显,如借着“民族化”、“大众化”的倡导,反对五四启蒙精神等。这里着重谈谈它在1949年之后“当代”时期的表现。

在“戏剧实用主义”的挤压之下,“人”在戏剧舞台上从淡化到消失,这是中国当代戏剧反现代倾向的总体特征。“戏剧实用主义”这个说法是曹禺提出来的^①,照我的理解,就是指戏剧在“为政治服务”的指令下丧失了独立创造的精神,丧失了艺术的“自觉”。“人”的发现,文学的“自觉”,这是五四文学与五四戏剧的现代特征。所谓“人”的发现,就是指关于人自身的一种价值的发现与尊重,借用马克思的话说,就是“宣布人本身是人的最高本质”,把人“解放成为人”^②。对人的价值与尊严的认同,实际上是一种全球价值。所谓文学艺术的“自觉”,与“人”

^① 田本相、刘一军《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》第32页,江苏教育出版社2001年版。

^② 《马克思恩格斯选集》第1卷,第9、15页,人民出版社1972年版。

的发现密切相关,就是指文学艺术自身品位的提升,即摆脱工具论的束缚,排除异己因素的制约,实现其独立的创造精神。显然,在50年代至60年代,中国当代戏剧是没有继承这种现代性要求的历史环境的。国际上两个阵营——以苏联为首的“社会主义阵营”与以美国为首的“资本主义阵营”尖锐对立。在“冷战”的局势下,多有对抗,少有对话,多有仇视,少有沟通,这就剥夺了文化的一切“舒展性”。那时在台湾兴的是“反共抗俄剧”,在大陆兴的是“工农兵戏剧”和“阶级斗争剧”,口号虽不同,但把戏剧作为政治斗争的工具则是一致的。也就是说,大家都搞“戏剧实用主义”。

在中国当代戏剧舞台上,“人”的位置的变化有一个过程,即从淡化到消失再到重现这样一个历史演变的过程。这与编、导、演在当时历史环境下的精神状态有很大关系。“人”是一本内容十分丰富复杂的大书,但“戏剧实用主义”迫使编、导、演把这本大书读走了样,读成单调而贫乏的东西。这样,舞台人物形象的单调与贫乏便是不可避免的了。建国初期的情况还比较好,老舍的《龙须沟》(1951年)虽然开了当代“颂官戏剧”之先河,但由于第一,作家底子厚;第二,作家态度诚;第三,人物描写真;使得这部戏呈现出了“人”在政权更替之初比较真实生动的精神面貌。但此后就每况愈下了。再沿着“颂官”之路走下去,连老舍也写不出好作品。《茶馆》幸亏在修改中放弃了“颂官”初衷,转入了对历史与人的思考,才得以成功。但这部优秀剧作的出现并不能扭转戏剧舞台上“人”的淡化的总趋势。经过政治筛子的筛选,出现在舞台上的人物只剩下了阶级与职业的“身份”(职业身份也是服从阶级身份的),有时再加上一点点生理特征(不敢从人性深处挖掘个性,只好以生理特征权充“个性”),而人的无限丰富复杂的精神世界便被淡化以至取消了。当时就有人指出,“工农兵戏剧”的矛盾冲突非常简单而且模式化:“工人剧

本：先进思想和保守思想的斗争；农民剧本：入社和不入社的斗争；部队剧本：我军与敌人的军事斗争”^①。这种分类模式深受当时同样是充满“戏剧实用主义”的苏联戏剧的影响。因为“人”退位了，便只有“事”，以“事”分类，便出现了所谓“题材戏”——“农业题材”、“工业题材”、“军事题材”等。甚至连文学史、戏剧史的撰写也受此影响颇深，以题材分章节，以此掩盖了人及人的命运。在中国 50~60 年代的大量剧作中，有历史内容、有文化内涵、有活的灵魂的人物极少，而大量存在的是政治符号式的“类型人”。对于这种“非人化”的反现代倾向，一直存在着不满、抵制和反抗，其在舆论上的表现，就是呼唤工农兵之外的“第四种剧本”^②，其在创作上的表现，就是《同甘共苦》（岳野）、《布谷鸟又叫了》（杨履方）等剧的创作和演出。显然，没有 1956 年至 1957 年上半年那场短暂的然而也是伟大的思想解放运动，没有在那场运动中对五四现代精神与“人”的回归，这样的剧作是不可能产生的。但当代戏剧中的反现代倾向终于吞噬了思想解放的微薄的成果，《同甘共苦》、《布谷鸟又叫了》这样的剧作很快就遭到了扼杀。它们被否定的理由，恰是它们的核心精神中那一点点最宝贵的东西——现代意识、对“人”的发现。1962 年广州会议上虽然对它们有所谓“精神退赔”，但这“退赔”完全是“政策调整性”的，没有任何理论基础，故而还没等被“平反”的戏剧家们缓过神来，他们便被以“千万不要忘记阶级斗争”、“反修防修”为口号的、来势更加凶猛的反现代浪潮吞没了。黄佐临在广州会议上大讲“戏剧观”，批判戏剧的单调与贫乏，颇有呼唤“解放”的意味，但他只能借着一些技术层面的话语来言说，结果只能以“技术”的现代化追求去顺应精神

① 黎弘《第四种剧本》，1957 年 6 月 11 日《南京日报》。

② 同上。

的反现代倾向,所以,1963年他导演的“创新”剧目《激流勇进》,导演手法有新意,但舞台人物形象的综合“精神状态”并没有什么新意,对“人”的思考恰与《同甘共苦》、《布谷鸟又叫了》的路子相反。总之,50年代戏剧舞台上“人”开始淡化,经过1957年“反右派”斗争、1958年“大跃进”和1959年开始的“反对修正主义”的斗争,“人”在舞台上“淡出”的趋势更加明显。1962年至1965年,在主流意识形态的推动下,出现了一大批所谓“反修剧”,如《雷锋》(贾六等)、《年青的一代》(陈耘等)、《激流勇进》(胡万春等)、《千万不要忘记》(丛深)、《丰收之后》(蓝澄)、《青松岭》(张仲朋等)、《龙江颂》(江文),以及《霓虹灯下的哨兵》(沈西蒙等)、《第二个春天》(刘川)等。这些剧作的成、败、得、失,情况各有不同。在“技术”层面上,它们大都用功颇深(编剧如《霓虹灯下的哨兵》,导演如《激流勇进》),但在“精神”层面上,即对“人”的思考上,大都受到当时主流意识形态的限制,舞台形象的政治符号性在各剧中不同程度地压抑着人在具体环境下的丰富复杂的精神世界。这些戏都号称“现代戏”,却不能以现代的眼光真实地揭示现实。尽管如此,还不能说“人”已经完全从这些剧作中消退。非人化、反现代的最彻底的表现,是以“文革”中的“革命样板戏”为标志的。如果从戏剧形态构成的“技术”层面与“精神”层面来分析、比较一下五四戏剧与当代戏剧,会发现一个巨大的反差。五四戏剧如胡适的《终身大事》、田汉的《获虎之夜》、熊佛西的《王三》(又名《醉了》)、欧阳予倩的《泼妇》等,其精神内涵的现代性压倒了技术性外壳的现代性,内容压倒了形式。“革命样板戏”的形态构成则与此恰恰相反,它在“技术”层面上是高度现代化的,也可以说是高度“西化”的。它的灯光布景、音响效果紧紧依靠现代科技;它的服装设计也完全是按照现代写实主义的风格操作的;尤其它的音乐伴奏,大量吸收了西方交响乐,烘托出一个宏大的氛围。但是

它的精神内涵却基本上都是一些封建专制主义与古典主义的东西,表现着强烈的反现代倾向。它们充满门阀观念、血统论(包括唯成分论),充满英雄崇拜与个人迷信(在创作方法上则体现为“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”原则指导下的“三突出”、“根本任务”论)。技术性外壳的现代性掩盖着、装饰着精神内涵的反现代性。在“革命样板戏”的舞台上,没有现代意识观照下的人与人的命运。所有人物都是为宣传某种政治理念而设置的符号,没有个性,没有人的生命,甚至可以说没有性别,一个个“高、大、全”的英雄都是虚假的“用一片片金叶贴起来的大神”^①。可以说,在“革命样板戏”中,五四精神彻底瓦解,“人”完全消失了。

在中国当代戏剧舞台上,“人”的消失主要表现为“个性”的毁灭。这与五四戏剧的现代精神是背道而驰的。在科学、民主的旗帜下,五四新文化启蒙运动对“人”的发现与对“人”的价值的尊重,其题中应有之义,应是对“个人”(“个性”)的发现与尊重。“人”的直接存在是“个人”。没有一个个生动、具体的个人,也就无所谓“人”了。在五四戏剧中,“个性解放”是一个核心精神,也是戏剧现代化的标志之一。在封建专制主义社会里,人的身份实际上只有主子与奴才两种,主子的“个性”是被承认的,而众多的奴才则是没有“个性”的。高尔基说:“当个人权力在生活中巩固起来,成为生杀予夺之权,他便要塑造不朽的神,强迫群众承认个人的‘我’与神平等,而自己也就相信自己的创造力。”^②此处所指,也就是我们所批判的“个人迷信”的“个人”。而五四启蒙中所讲的“个人”则与此完全不同,是现代公民社会不可或缺的“人权”观念下的“个人”。在鲁迅的现代启蒙思想中,强国之务“其首

① 巴金《随想录》第811页,生活·读书·新知三联书店1987年版。

② 高尔基《个性的毁灭》,《文艺理论译丛》第1期,第149页,人民文学出版社1957年版。

在立人，人立而后凡事举；若其道术，乃必尊个性而张精神”^①。他是这样来描述立人与立国之关系的：“使国人之自觉至，个性张，沙聚之邦，由是转为人国。”^②鲁迅从“人国”与“沙聚之邦”的对比来谈人的个性解放与人格建设问题，与后来胡适所讲“争你们个人的自由，便是为国家争自由！争你们自己的人格，便是为国家争人格！自由平等的国家不是一群奴才建造得起来的”^③是一致的。“人国”就是现代国家的同义语，“人国”中的人是一个个独立的个体，是自由、平等的公民；“沙聚之邦”里的众人则是未经个性解放与人格建设的“前现代”的愚众，是皇权统治下的奴隶，犹如一盘散沙。中国只有成为“人国”才能立足于世界，而“沙聚之邦”则只能永远落后、任人宰割。但是“尊个性”的意识在中国难以落户。西方 individualism（个性主义，又译个人主义）一直被中国人误读与曲解。早在 1907 年鲁迅就指出：“个人一语，入中国未三四年，号称识时之士，多引以为大诟，苟被其溢，与民贼同。意者未遑深知明察，而迷误为害人利己之义也欤？夷考其实，至不然矣。”^④在 20 世纪我国建立独立的民族国家的复杂斗争中，由于封建传统文化贬抑个性的余势犹在，也由于阶级或民族的斗争使政治压倒了一切，再加教条主义与极左思潮的流行，鲁迅所说的这种对个性主义的“迷误”就一直延续了下来。一提“个人”、“个性”，立即招来“害人利己”之责难，真可谓“苟被其溢，与民贼同”。从 40 年代的延安整风到建国后的一系列政治运动，对知识分子除了直接的政治打击之外，批判其“资产阶级个人主义”是一个主要任务。不仅文学家、戏剧家背着“个人主义”这一沉重的十字架战战兢兢

① 鲁迅《文化偏至论》，《鲁迅全集》第 1 卷，第 50～57 页，人民文学出版社 1981 年版。

② 同上。

③ 胡适《介绍我的思想》，《胡适文选》，亚东图书馆 1930 年版。

④ 鲁迅《文化偏至论》，《鲁迅全集》第 1 卷，第 50～57 页，人民文学出版社 1981 年版。

地进行创作,就是普通的工农兵大众也被灌输一种“反个性”意识,使人对一切有关个人的意念都带上了罪恶感。这带来两个结果:一是作家主体性与创作个性的泯灭,二是戏剧作品中有个性的人物的消失。这两者是联系在一起的。前述1962年至1965年的一大批“反修戏”,大部分都是多人集体创作,虽然这已透出作家主体性与创作个性明显淡化的迹向,但还能看到剧作家个人的名字。但等到“文革”中“革命样板戏”登台,剧作家(从原作者到改编者)个人的名字被完全抹掉了,这也标志着其“个性”已彻底毁灭。

戏剧作品署名方式的“集体化”,还仅仅是个性泯灭的外部象征。真正说明戏剧舞台上个性泯灭的,是人的“个人世界”——他的个人情感、欲望、意愿、理想、追求等等,均被放置在“党”、“国家”、“社会主义集体”的对立面,通过人为的“戏剧冲突”,对它们进行价值上的根本否定。1957年之后这一趋势愈益严重。从60年代的大批“反修剧”可以看出,当时的编、导、演要想在“反修”上站得“高”,挖得“深”,就必须在否定“个人”的价值与尊严上做得“狠”、做得彻底。例如,在狂热、浮夸的“大跃进”运动与“一大二公”的人民公社体制下个人利益受到严重侵害、吃尽苦头的中国农民,他们捍卫自己起码的切身利益的要求与行动,在我们的戏剧舞台上被表现为“走资本主义道路”的大错误。农民在丰收之后,依法完成了国家征购任务,连自主支配余粮的权利都被剥夺(《丰收之后》)。农民在人民公社的集体大生产(这种生产方式使他们陷入贫困)之外想通过副业经营以改善生活,被我们的戏剧表现为大逆不道的行为(《青松岭》)。工人想在社会主义的“大锅饭”之外另谋小小的生财之道(如找点修电机的私活干干,打几只野鸭子卖卖)以改善自己小家庭的生活,在我们的戏剧舞台上被作为“阶级斗争”的表现而受到严厉批判(《千万不要忘记》)。总之,禁欲主义,以“理”杀人,戏剧冠以“现代”之称,精神上却回到了很久远的

封建时代。这种例子很多,在此不胜枚举。我并不是说一切个人的要求都是合理的,也并不是说个人可以不问社会责任与自己应承担的义务,而是说长期以来我们以批判个人主义掩盖或放弃了人的正当的个性发展与人格建设,反而把人性中自私自利、损人利己的恶的一面放过了。正因如此,一些“左”得很、“革命”得很的人,在后来的改革开放中成了贪污犯。

事实上,没有健康的、自由平等的个性为基础,所谓“社会主义的集体”、所谓“一大二公”,都是很虚假的。马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中说过,这种“虚构的集体”“使自己与各个个人对立起来”,反而成为了人的“新的桎梏”^①。中国人对扼杀个性的桎梏,是深知其味的。在著名的“反修剧”《年青的一代》中,大学毕业生林育生想和未婚妻一起在上海工作、生活,他说:“白天我们一起去上班,晚上回来就听听音乐,看看小说,读读诗,看看电影,星期天上公园,或者找几个朋友聊聊天。……”这是他对八小时工作之外自由空间的向往,应该讲是合情合理的。同时他对工作也并未放松要求,他接着上面的话说:“当然,工作是一定要做好的,一定要在业务上好好干出一些成绩来。”但林育生的这种“个人世界”在“反对修正主义”的斗争中被视为危险的、不可容忍的东西。没有“集体”的许可或赐予,这个“个人世界”是不允许存在的。所以林育生问道:“个人利益和集体利益可以统一的时候,为什么一定要人为地把它对立起来?”同时,他还对那个不允许“个人世界”存在的社会提出质疑:“我对自己的幸福感到兴趣,那又怎么样呢?我们也跟别人一样工作,一样劳动,既没有去偷去抢,也没有去剥削,去妨碍别人,我们按照自己的愿望自己的理想过生活。请问:这有什么不合法的呢?”而剧中的正面人物萧继业(也就是

^① 马克思、恩格斯《德意志意识形态》,《马克思恩格斯全集》第3卷,第84页,人民出版社1960年版。

剧作者)对林育生的回答是:“危险还在于个人主义思想会不知不觉地腐蚀你的心灵,毁灭你的理想,消磨你的斗志,使你越来越深地陷到资产阶级的泥坑里去。”显然,我在上面引文中加上了着重号的那些追求,在剧作者看来都是危险的、要不得的。60年代“反修剧”在否定“个人世界”的时候,尤其着力于批判知识分子的“个人主义道路”。乌托邦理想与极左思潮下的所谓“社会主义”,并不是生产力高度发达促成的共同富裕的社会主义,而是“穷过渡”的社会主义,也可以说是一种“平均贫困”的社会主义。这种物质上的“平均贫困”也要求着精神上的“平均贫困”,所以“文革”中出现了知识分子“接受贫下中农再教育”和“工宣队”、“军宣队”进驻高等学校的现象。在“文革”前十七年的戏剧中,尤其是60年代问世的“反修剧”中,知识分子被作为革命“阻力”的描写是常见的,特别对知识分子想在事业上有所成就的理想,必持严厉批判的态度,这是中国当代戏剧反现代倾向的一个重要内容。歌颂“大跃进”运动的《降龙伏虎》(1959年,段承滨等)把尊重科学精神的尹工程师当做“阻力”放在“敢想、敢做、敢创造”的群众的对立面来加以歪曲性描写,存在明显的“反智主义”倾向。在《激流勇进》(1963年,胡万春等编剧,黄佐临导演)中,有一段技术员欧阳俊与黄萍的对话:

欧阳俊:而且,这份方案对我自己也是多么重要啊!

黄 萍:对你自己?

欧阳俊:是的。黄萍,我认为一个技术人员只有当自己的设想变成了现实,那才能说自己是为理想作了贡献。一个技术人员是以自己设计出来的实物去说服别人,去树立自己的威信,否则,一辈子都成不了一个工程师,一个有名望的工程师。

黄 萍:(奇怪地)欧阳,你怎么忽然有这样的想

法呢？我怎么从来也没有听你说过？

欧阳俊：怎么，这个想法不对吗？

黄 萍：（顿了一顿）理想是可贵的，可是，欧阳，
在理想中千万不要掺杂个人的成份。

此剧的编、导、演，是把技术员欧阳俊当做一个被教育、被帮助的知识分子来塑造在舞台上的，这个形象要告诉观众的是：这位欧阳俊想通过自己的业务成就当一名“有名望的工程师”，是一种应被批判的思想。知识分子本不应该有在自己的专业上成就一番事业的“雄心”，他只应该老老实实在地成为被“集体”安放在机器上的“螺丝钉”。

中国当代戏剧的反现代倾向，在80年代至90年代，有了明显的扭转。五四启蒙精神回归，戏剧家的主体性与创造精神重新焕发，当代戏剧的舞台上又出现了“人”的形象。但是“戏剧实用主义”并没有消失。除了政治因素制约的“戏剧实用主义”之外，经济因素制约的“戏剧实用主义”是一个对戏剧事业健康发展的新的威胁。戏剧的失魂现象仍然是相当严重的，所以才出现了本文开头所讲的“回到曹禺”的呼声。

余上沅剧作简论

顾文勋

在中国现代戏剧史上,余上沅不仅是一位建树卓著的戏剧教育家、理论家、导演,而且还是一位颇有名气的剧作家,虽然他创作并发表(包括被搬上舞台)的剧本不算多,除了根据捷克戏剧家加贝克的原著“The Makropoulos Secret”改译的《长生诀》,以及与他人合编的《此恨绵绵》(又名《长恨歌》)、《流亡者之歌》、《从军乐》外,总共只有六部,即:《六万元》、《兵变》、《白鸽》、《塑像》、《回家》和英文剧“The Eagle and His Prey”^①。

^① 《长生诀》,四幕剧,1926年改译,北新书局1926年9月版;《此恨绵绵》(《长恨歌》),五幕英文剧,1924年秋与赵太侔、闻一多合编,在美国纽约演出,剧本未发表;《流亡者之歌》,街头剧,与王曾思等合作,《抗战戏剧》1卷6、7期合刊(1938年2月);《从军乐》,四幕剧,1938年与王思曾合作,正中书局1940年版;《六万元》,滑稽短剧,1922年4月13日作,1922年4月18日《晨报附刊》;《兵变》,独幕剧,1923年,《晨报七周年增刊》(1925年12月);《白鸽》,独幕剧,1924年10月作,1925年12月8~10日《京报附刊》第351~353号;《塑像》,四幕剧,1928年作,第1、2幕发表于《新月》1卷8、9期(1928年9、10月),全剧首见《戏剧与文艺》1卷8、9期合刊(1930年1月);《回家》,独幕剧,1933年3月完稿,初收《上沅剧本甲集》,商务印书馆1934年版;英文剧“The Eagle and His Prey”,1923年作,年底在美国卡内基大学演出,剧本未发表。

余上沅的剧作,茅盾、洪深、向培良等文坛大家都评论过^①,不少现代文艺史著至少也要提一笔^②;特别是《兵变》,不仅在二、三十年代曾为许多剧社上演,还被一些学校用作学生学习编剧的范本^③,而且跻身于从其问世以来几十年中一些权威性的剧本选集里^④,甚至成为我们学习中国现代戏剧史的必读作品。

余上沅的剧作太值得研究了!我以为,这主要的倒不是因为它们异常的优秀和完美,而是由于它们富有特色、别具一格,其成败得失的经验教训令人深思和引以为鉴。本文正是企图从这一角度评说余上沅的剧本创作,不当之处,敬祈读者批评指正。

一

写于1922年4月13日、登在同月18日《晨报副刊》上的《六万元》,可被视为余上沅的剧本处女作^⑤。这是一部滑稽短剧,写一家人误以为所买的彩票中了头奖可得六万元而对这笔奖金你争我夺、互不相让,嘲讽利欲熏心、贪婪自私之徒。时隔十一年,作者自我检讨说,该作品是花了“五小时”就写成的,写作态度远不及后来的创作那么“严谨”^⑥。不难看出,作者的这

① 茅盾(署名“丙生”)《谈〈上沅剧本甲集〉》,《文学》3卷3号(1934年9月);洪深《中国新文学大系·戏剧集·导言》,上海良友图书印刷公司1935年7月版;向培良《中国戏剧概评》,泰东图书局1928年4月版。

② 例如:王克璞《“一个半破的梦”——漫话“国剧运动”及其他》(《剧坛》1984年1期),以及王瑶的《中国新文学史稿》(开明书店1951年版)、陈白尘和董健主编的《中国现代戏剧史稿》(中国戏剧出版社1989年7月版)中的有关章节。

③ 见余上沅《上沅剧本甲集·序》,商务印书馆1934年版。

④ 例如:《中国新文学大系·戏剧集》,教育部组织编选的《独幕剧选》(上海教育出版社1979年7月版),中国社会科学院文学研究所现代文学研究室编的《中国现代独幕话剧选》(人民文学出版社1984年12月版)。

⑤ 据余上沅在《芹献·这一次离开祖国》(1923年11月22日《晨报附刊》)一文中讲,他创作剧本是从1920年上大学后开始的,至1923年秋出国前,曾“写了一篇发表过的、几篇不曾发表过的剧本”。发表过的一篇,当指《六万元》。

⑥ 见余上沅《上沅剧本甲集·序》,商务印书馆1934年版。

个检讨是诚恳的。《六万元》不过三千来字，剧中人物却有五个之多，只能粗线条地漫画式地勾勒他们的丑态，谈不上对其个性详雕细刻。全剧充满无理取闹、拳打脚踢等噱头，不免显得粗俗、浅薄。然而，从另一方面看，《六万元》作为一篇急就章，竟把笑剧的形式及其基本手法运用得相当娴熟，滑稽感强，舞台气氛热闹，却也显示了余上沅戏剧创作的才能。他的剧作的某些艺术特色，譬如把误会作为戏剧情境的重要构成因素，从这部处女作中已露端倪。

余上沅对自己的剧本感到比较满意的，事实上也最能显示余上沅剧作的思想艺术特点的，当数《兵变》、《回家》和《塑像》。这三个剧本曾于1934年结集出版，题名《上沅剧本甲集》。不久，茅盾便以“丙生”的笔名撰写了《读〈上沅剧本甲集〉》一文^①，对它作了恳切而严厉的批评。该文的基本观点和提法，为后来的不少论者所依据承袭^②。我原来也是如此^③，但最近又把《上沅剧本甲集》以及余上沅当时的一些其他作品重新看了一遍，特别是读了我过去一直没有寻找到的《白鸽》，竟有了些新的想法。现不揣鄙陋，直言吐露，以供讨论。

先看《兵变》。这部独幕剧写于1923年冬。据作者说，其时他在美国，从北京寄来的《晨报》上获悉故乡（湖北沙市）发生兵变，便联想到“兵变的危险”，眼前呈现出“杀人、放火，奸，虏，种种可怕可恨的景象”，由此而产生了创作的冲动，“打算把这些景象，用文字记载下来”^④。但结果却写出了一部既有悖于作者的初衷也叫人感到“文不对题”的剧本来：阔小姐钱玉兰同穷书

① 发表于《文学》3卷3号（1934年9月）。以下引文末注明出处者，除余上沅剧本中的文字外，皆自这篇《读〈上沅剧本甲集〉》。

② 例如：王克璞《“一个半破的梦”——漫话“国剧运动”及其他》（《剧坛》1984年1期），以及王瑶的《中国新文学史稿》（开明书店1951年版）、陈白尘和董健主编的《中国现代戏剧史稿》（中国戏剧出版社1989年7月版）中的有关章节。

③ 《中国现代戏剧史稿》中关于余上沅的一节是我执笔的。

④ 见余上沅《上沅剧本甲集·序》，商务印书馆1934年版。

生方俊自由恋爱,决心逃出监管严密的家庭,却苦于没有机会。这时,她的父亲——“财运亨通”而又“一钱如命”的富绅钱守之也遇到一个难题:军队以哗变为要挟向商会勒饷,商会摊派他捐款二千元,他当然舍不得。但若不捐,又怕真的闹出个兵变来。于是玉兰和方俊定计,哄钱守之说兵变迟早一定发生,犯不着捐款,倒不如施用“空城计”,即自己把厅堂上的家什打坏,大门敞开,人都躲藏起来,那么变兵来了以为早有同伙来打劫过,再没有多大油水可捞,自然过门不入了。这一计,钱守之很中意。此时刚巧军队的马棚失火,钱守之以为是兵变的信号,就实行那“空城计”,结果虚惊一场。但玉兰和方俊却乘乱走出了。茅盾指出:“原来《兵变》写的不是‘兵变’,而是恋爱的喜剧。”确为的评。不过我认为有必要强调一句:该评语中的“兵变”,指的是真正意义上的兵变。

为什么要作这样的强调呢?因为《兵变》里虽然没有用明场描写兵变,但“兵变”乃戏剧情境的重要构成因素。问题是在剧作者的笔下,当时现实生活中屡屡发生的兵变似乎只是市面上的谣言,军阀制造的“种种可怕可恨的景象”也仿佛只是无聊的姑太太“胡编”出来吓唬小辈的“故事”。从客观效果看,谣传的“兵变”倒成了追求自由幸福的青年逃出封建专制牢笼的契机。诚然,钱府“后院起火”,即玉兰追随方俊“私奔”,对于钱守之之流来说也不啻“兵变”。但这只是“兵变”的一种比喻说法,与真正意义上的兵变性质迥异:前者是反抗封建专制的革命行动,后者却是封建军阀的祸国殃民之举。难怪《兵变》“有一次公演,因为避免误会,曾被人改名《玉兰妹妹》”^①。即便这样,我想该剧的要害问题还是回避不了,因为要害不在于《兵变》“文不对题”,而在于“兵变”“名不副实”。恰如茅盾所说,“我们读了这篇《兵变》”,对现实生活中本来令人“可怕可恨”的兵变,

^① 见余上沅《上沅剧本甲集·序》,商务印书馆1934年版。

“决不会‘怕’，更不能‘恨’了”。

可是，说《兵变》把兵变写成了“太太小姐解闷的玩意儿”，却又未免太“冤枉”剧作者了。这主要涉及到如何评价剧中那些“近乎所谓‘噱头’的东西”，例如姑太太从复壁里钻出钻入，钱守之在太太的房门口布置纸人纸马造成她刚去世的假象。茅盾认为：“严肃的表现人生说明人生的作品……不需要这等样的‘穿插’。”这个说法是令人费解的，因为“严肃的表现人生说明人生的作品”不一定就是“严肃戏剧”，也可以是喜剧，而《兵变》的美学样式无疑是喜剧，或者用洪深的话说是“趣剧”，洪深说的是有道理的：“姑老太太从复壁里钻出钻入，本意是在讽刺；在趣剧里，这种的过分形容，是不妨的。”^①

《兵变》中，“真情愿兵变”的惟有玉兰。这位小姐看上去活泼乐观，其实内心“有很多的烦恼”。爸爸的自私、吝啬，姑妈的专横、酸腐，哥哥的放荡、堕落，嫂嫂的软弱，怯懦，特别是自己的恋爱不自由，都令她感到就对于人的身心所造成的戕害和痛苦而言，封建礼教并不亚于兵变，自己生活在如此可恶的家庭里，简直如同坐“黑牢”。所以她说：“我真情愿兵变，让变兵打破这座黑牢，放我逃出去！”《兵变》反映了不愿再忍受封建礼教残酷摧压的五四青年对个性解放，人格独立，恋爱自由的渴盼，赞扬了他们为实现新的人生理想而出走的勇敢机智，嘲笑了封建家庭的专制、腐败及其专制者们的卑鄙丑恶、外强中干。这是作为“恋爱的喜剧”的《兵变》的主题，也是其思想价值之所在。从艺术上说，该剧堪称“五四”时期优秀喜剧之一。它在喜剧手法的运用上有独到之处，构思巧妙，剧情机趣，科诨与人物性格及剧情发展融合为一，人物性格鲜明活脱。因此，我们决不能因为《兵变》有缺陷就对它全盘否定。

同《兵变》一样，完稿于1933年的独幕剧《回家》，本来也是

^① 洪深《中国新文学大系·戏剧集·导言》。

“一篇在题材上”“含有重大的社会意义的剧本”。其剧情大意是：结婚不到一年便外出当兵的李占奎隔了十来年回家探亲了，不料父亲轰他走，老婆也轰他走，更使他疑惑的是家里添了一个唤他的老婆为“妈妈”却又不以他的父亲为“爷爷”的小孩子。于是他骂老婆“偷人养汉”要揍她，父亲替她叫冤却又支支吾吾，最后还是瞎子宋国昌揭了谜底：“老实说了罢，占奎，她就是你的后娘。”在余上沅写作这个剧本的那个时代，十多年在外的兵士失去了老婆，可以说是一件司空见惯的“平常事”。“但‘平常’之中最最‘平常’的是老婆被土豪劣绅夺去，被生活所迫而堕入‘人肉市场’那样的夺去”。至于像《回家》中写的那样被自己的父亲夺去，“乃是‘平常’中之‘特殊’”。由此，茅盾批评道：“于是一篇本来能够反映全般社会现象的题材就变成了异常狭小。不但狭小，它对于观众所发生的反应就不是社会的，而是个人的！”

我以为，茅盾的这个批评真是一针见血地指出了《回家》的症结，不过，它所依据的理由却值得商榷。老婆变成了后娘，确为十分罕见的“特殊事”，然而一些有口皆碑的文艺作品不是也写诸如此类的“特殊事”吗？且不说莎士比亚布设的戏剧情境多是在实际生活中不习见的，例如，哈姆雷特的叔叔杀兄娶嫂，威尼斯商人立券借债的时候预约割肉还账，等等；就拿与《回家》差不多时候问世的一些中国优秀文艺作品来说，其中所写的事件也够“特殊”的，例如，《子夜》里的冯云卿用自己的女儿作“美人计”，《雷雨》里的周萍先同继母乱伦后又恋上同母妹妹，《为奴隶的母亲》写穷苦妇女被丈夫出典给地主做生孩子的工具……当然，这些“特殊事”之所以不令人感到失真，离奇，荒诞，是因为大千世界中确实存在着或按照必然律、可然律会发生这样的事情。这样的事情貌似特殊、偶然，实际上表现着社会生活的某些普遍性、一般性或必然性。用茅盾的话来说，它们乃是“‘平常’中之‘特殊’”。那么，《回家》怎么就不能写“‘平

常’中之‘特殊’”呢？这真是令人百思不得其解。在我看来，《回家》写兵士的老婆变成了后娘这件事本身并没有错，从编剧艺术的角度说甚至还应当受到称赞，相反，如果它写的是那“‘平常’之中最最‘平常’”的故事，就很可能叫人觉得索然无味了。

那么，又为什么说茅盾的批评一针见血地指出了《回家》的症结呢？这是因为，《回家》虽然生动地描写了失去老婆的故事，却没能深入挖掘造成这个悲剧的社会原因。原因何在？剧作者通过李占奎的口对这一问题的解答竟是：“……只怨我不认得字呀，提得起笔，常常写封信，寄几块钱回家，也不会出这门大个岔儿了。”茅盾批评得对：“这一段话除了‘识字运动’的意义外，什么也拍不上去。”记得尼柯尔说过，戏剧作品中具体的事件、情境和人物“并不是孤立的、单独的，而是某种东西的概括，这种东西远比那些事件、情境与人物本身具有巨大、更巨大、更重要的意义”^①。《回家》的失误就在于没有找准这种具有巨大的重要的意义的东西，它撷取了一个惹人注目的题材，描写了一个引人入胜的故事，却没能从中提炼出深刻的、富有社会意义的主题。这个教训，是值得我们警戒的。

让我们再来看《塑像》。这是部四幕剧，作于1928年。为了便于比较准确地把握它的主题，不妨先多费点笔墨叙述剧情：女诗人素华由于未婚先育遭到社会的非笑，便和情人雕塑家卜秋帆躲进山里。为使秋帆重新回到社会上去，素华悄然投湖自杀，不料被世家子“欧善人”救起，做了他的干女儿，改名季青，寄居弄潮山庄。十年后，季青决心削发为尼，以摆脱生性多疑的欧太太婉贞的嫉妒。但她又提出只有在白云庵里塑有一尊令她看得中的观音像时才剃度。为成全她的这个志愿，“欧善人”请来了老朋友卜秋帆。秋帆自素华投水后，以为她已不在

^① [英]阿·尼柯尔《西欧戏剧理论》第230页，中国戏剧出版社1985年版。

人世,从此懒于雕塑,偶而为之,也是塑佛像而不像过去喜塑人物像,并且作品一俟完成便又亲手将它毁掉。此时秋帆来到弄潮山庄,没有想到眼前的季青就是他日夜思念的素华,不过他听从了季青的劝说,为了纪念素华,答应替白云庵塑一尊观音像。三天后,佛像塑成,它活像素华,当然也酷似季青。一对情人终于相认。秋帆激动地摔碎塑像,说:“佛像,佛像,我再也不塑佛像了!素华,我要重温我们的旧业,我要依然在你的灵感中,创造我理想中美神的石像!”但季青执意要等观音像落成典礼举行、使弄潮山人都见识了秋帆的杰作之后才肯与情人同去。于是她披上道袍,站到神龛里面,替代那尊由秋帆所塑又被他摔碎了的观音像。这一着,给惟恐季青出家后会夺取其白云庵主持职位的了智发现了。了智遂伙同婉贞利用弄潮山有妖怪的传说,诬指神龛里的季青就是那妖怪的化身。前来观礼的信男信女受她们的蛊惑和煽动,把季青仍到海里去了。季青临终前哀叹道:“秋帆呵秋帆!现在我明白了,我明白了!艺术不是要大众都鉴赏的!……要大众都来鉴赏你的艺术就是虚荣!……我从前为的是要你的艺术能够成功——在社会上成功,我白牺牲了!……现在我又为了替你争虚荣,为了要这班没有眼睛的人来崇拜你,崇拜你的作品,我又白牺牲了!……”茅盾认为,《塑像》中的“素华就是‘艺术’的象征,而素华的经历就是作者余先生对于“‘谁要艺术’‘艺术是什么’这两个问题的解答”;剧作者“存心要告诉我们”的是:“艺术不是社会的产物,不是社会生活的反映,而是个人的灵感加上个人的理想”、“大众不要艺术,艺术也不要大众”。

茅盾关于《塑像》的这种解释,我实在不敢苟同。首先,说“素华就是‘艺术’的象征”,这是十分令人费解的。不错,素华(或季青)是位女诗人,而且据“欧善人”称“她有艺术眼光”。但是,从她本身在剧中的行动,我们却看不出这一点——她甚至连一首诗也没有做。她惟一的“艺术作品”,仅是以自己身体冒

充佛像。从艺术的角度看,这一举动是毫无价值的。怎么能说这个人物“就是‘艺术’的象征”呢?其次,对于“艺术是什么?”这个问题,剧作者的见解即使如同茅盾所说的那样,但他也无法通过“素华的经历”“告诉我们”;因为即使“素华就是‘艺术’的象征”,她也不是剧中其他人物用“个人的灵感加上个人的理想”创造出来的;读者(或观众)恐怕只能从雕塑家秋帆的经历中领悟到剧作者对这一问题的解答。再次,既然“素华就是‘艺术’的象征”这个说法不成立,那么,她的两次牺牲,也就说明不了“大众不要艺术,艺术也不要大众”。退一步说,即使“素华就是‘艺术’的象征”,我们也看不出剧作者对于“谁要艺术”这个问题的答案就像茅盾所说的那样。因为:第一,素华当初之所以自杀,正是为了使雕塑家秋帆重新“回到社会里去”,不至于创作“材料太单调”;十一年后,素华之所以不立即与情人同去,正是为了等弄潮山人“都见识了”秋帆的杰作,“要大众都来鉴赏”雕塑“艺术”这怎么能说她——所谓“艺术的象征”“不要大众”呢?第二,素华最后是被信男信女扔进了海里,但这也不足以说明“大众不要艺术”,因为那些信男信女只是弄潮山人的一部分,而非就是“大众”的代表。更何况他们是受了恶人的蛊惑和煽动,而非出于自觉自愿哪怕是其本能要求,才把“艺术”的“赝品”即冒充塑像的季青扔掉的。这又能怪谁呢?当秋帆认出眼前的季青原来就是他梦萦魂绕的情人之前,这位颇有造诣的艺术家不是也对“艺术的象征”十分冷淡吗?所以,不能说“大众不要艺术”,相反,如果真正的艺术品摆在他们的面前,他们大概也会像剧中所描写的仆人张顺赞扬季青和小工赞赏神像那样,不仅是“需要”,而且近乎“崇拜”了。第三,茅盾之所以得出《塑像》表白了剧作者的“大众不要艺术,艺术也不要大众”的“艺术观”的结论,其根据是,在他看来,季青临终前的一番哀叹,“就是余先生以艺术家的身份对社会的宣言。这一段宣言,放在全剧的结束的要害就表示了这是全剧意义的‘点睛’”。我

以为,这样的分析剧本的主题思想的方法似乎太简单了点。我们难道能够离开对戏剧冲突、情境、情节、人物形象的具体分析,而只凭其中的片言只语,就可以揭出剧本的主题思想吗?诚然,假如我们面对的是标语口号式的或像贴标签那样把主题思想“特别地指点出来”的作品,那样做也无妨,然而,《塑像》决不是这样的浅显之作,它的主题思想深深地蕴含在艺术描写之中,乃至连目光犀利、学识深湛的批评家茅盾初读它时也“觉得”“这篇剧本可以有两种解释”。

那么,《塑像》的主题思想究竟是什么呢?茅盾读了剧本以后的“第一个印象”是:“素华(或是吴季青),象征了所谓‘艺术的灵感’,而欧太太和了智则象征了自私,憎恨,——是艺术的敌人。作育‘艺术’的是‘爱’,而毁坏‘艺术’的,便是由自私心出发的憎恨。”尽管茅盾以“余先生大概以为这是肤浅的老生常谈,他存心要告诉我们一些更‘深刻’的”为由,而轻易地把这个“印象”否定掉了,但在我看来,茅盾的这个“印象”倒是更切合《塑像》的实际及其作者的思想。

为了能较为清楚地说明这个问题,让我们先来看看余上沅的另一部剧本《白鸽》。《白鸽》作于1924年10月,翌年12月发表。剧中主人公也是个美术家,而且他的姓与《塑像》中女主人公相同,都姓吴;他的名又与《塑像》中男主人公的名相近,一个叫秋舫,一个叫秋帆——“舫”(Fang)与“帆”(Fan)读音的差异不大。因而,仅凭这一点,既看过《白鸽》又看过《塑像》的人,把这两个剧本联系起来,是很自然的事,何况两剧的相似之处还不止于此!

《白鸽》的剧情是这样的:吴秋舫所作的一幅嫦娥画基本完稿了,为作此画,他简直日夜不离画室,已两周没有回家,而所画的嫦娥的面貌“无意中”又与跟他学画的周碧清“一模一样”。周碧清是个天真烂漫的纯洁少女,学画勤奋,崇拜秋舫,秋舫也很喜欢小自己十多岁的这个学生,以至引起外人误会。吴妻王

云美听信流言，偕其兄王云程气势汹汹来到画室。身为中央银行总办的王云程，一向认为搞艺术是不务正业，他从秋舫床上的枕下搜出一方手巾，以为是周碧清所赠，而实际上却是云美当年留学美国时送与秋舫的定情礼物。但云美仍对秋舫不信任，提出要离婚。这时云程又拿来那幅题有“碧清惠存，秋舫谨赠”几个字的嫦娥画，云美一气之下将之撕毁。秋舫怒斥云美：“你是个心地偏狭，满腹狐疑的人，你是听信小人馋言的人，你是受了外国教育的毒的人，你是一般平庸的人，你是属于这个世界的人！你从前爱过我，你以为艺术可以为名利之阶？你回国以后对我的态度，我并不是不曾觉察，你哪天不是四处应酬，不负治家的责任？但是，我相信爱情是需要体谅的，你处在目前这个社会里，当然不免染受恶劣影响，其咎也不能由你一人去独任，我要用诚恳的爱情感动你，——云程搜出来的那块手巾，不就可以做证据吗？……”又说：“我把我的艺术品当作生命你不是不知道呀！你不该撕碎呀！你用你的毒箭射伤了我的心！你杀了我的生命！我的心碎了！我的生命破毁了！我不再度人世生活了，我要隐遁了！……”于是也提出离婚。云美追悔自己受了“四周”“过于恶劣”的“空气”的影响，希望秋舫宽恕。秋舫的老朋友孙伯由——一个眼明心亮却被一般人认作疯子的大学教授，劝秋舫另找寄托，同碧清终身为伴。而秋舫则表示他只爱艺术，今生今世再不去尝试男女恋爱的生活。碧清也宣布：自己除爱艺术外，不知再有爱，再有婚嫁。云美离开了，秋舫痛苦万分，倒在沙发上，碧清赶忙上前扶持，孙伯由意味深长地说：“白鸽的命运！——老鹰的铁爪金眼，一只小小的白鸽怎么逃得过啊！”

乍一看，这部独幕剧写的是爱情纠纷。但再想一想：秋舫与碧清虽然相互爱慕，但关系并不暧昧；秋舫虽已觉察到妻子回国后不如过去那样爱他了，但对她仍一往情深；孙伯由想撮合离了婚的秋舫同碧清结成伴侣，但两人都断然拒绝，这一切皆表明，

《白鸽》的旨趣不在于写爱情,而是借着一个爱情纠纷的故事,像《塑像》一样,表达作者的某些艺术思想。在这剧中,碧清——碧玉一般纯洁的少女,之于秋舫——心中只有艺术的画家,不是情人,而是女神,是“艺术的灵感”,这就是秋舫画的嫦娥无意中竟跟碧清“一模一样”的原因。秋舫对云美所不能容忍的,不是她“不负治家的责任”,也不是她破坏了他的恋爱,而是这个“以为艺术可以为名利之阶”的“平庸的人”毁坏了他的“当作生命”的艺术品,这就是为什么云美出于误会提出离婚要求的时候秋舫还动情地相劝,而当云美撕碎了嫦娥像秋舫便怒不可遏、痛不欲生的原因。云美之所以撕毁秋舫的心爱之作,不在于她不知道丈夫视艺术品为生命,而是在于其“心地偏狭”;云程之所以当年就不赞成云美嫁与画家,在这次风波中又使出浑身的“本领”充当侦探、打手一类的角色,原因即在于他打心里鄙视、憎恨艺术。因此,《白鸽》的底蕴,说穿了就像茅盾看了《塑像》所产生的那“第一个印象”,即:“作育‘艺术’的是‘爱’,而毁坏‘艺术’的,便是由自私心出发的憎恨。”同时,我们也不难看出,《白鸽》中的秋舫、碧清、云美、云程,与《塑像》中的主要人物秋帆、季青、婉贞、了智,就其性格特征特别是这些艺术形象的意义来说,是一一对应的,两剧的戏剧冲突,都是围绕着艺术的社会命运问题展开的,戏的结局也差不多,都是艺术品被毁坏了,“艺术的灵感”失落了,艺术家陷入悲观失望。所以,这两部剧的主题思想是相通的,茅盾的那“第一个印象”或“第一种解释”,无论对于《塑像》还是《白鸽》,其实都是比较准确的。

为了更准确些,我想,似有必要对那“印象”或“解释”再作点补充:《塑像》以及《白鸽》还不止于告诉人们“艺术的敌人”仅是“自私,憎恨”,而且告诉人们,当时黑暗的现实社会是与艺术为敌的,艺术的前途是渺茫时、悲观的。《塑像》中,秋帆和素华在城市里遭到社会的非笑,无法立足,到了偏僻的山庄还是避免不了悲剧的厄运,就形象地说明了这一点。而这一点在《白

《白鸽》中,更通过秋舫斥责云美以及云美自我追悔的一番话直接道出。孙伯由的那句意味深长的话里的所谓“白鸽”,就是寓指“艺术”,所谓“老鹰的铁爪金眼”,就是影射当时残酷的现实邪恶的社会。

我们知道,余上沅在解放前的笔名只有一个,即1926年——刚好处于写作《白鸽》和《塑像》的时间中段——发表《戏剧家轶事》和《论表演艺术》所用的“舫客”。“舫客”的“舫”与“秋舫”的“舫”。“秋帆”的“帆”,都可作“舟”(“船”)的别称。与其把这看作是偶然的巧合,不如认为是有意为之而更具说服力。余上沅自己说过:“剧中人物的思想总结,就是作者的思想总结。”^①茅盾也曾深刻地指出,《塑像》“是余先生的思想意识的最具体的表白”。现在我们可以进一步地说,《白鸽》中的画家秋舫和《塑像》中的雕塑家秋帆,其实就是戏剧艺术家余上沅的化身。

我们对《塑像》以及《白鸽》所作的这种阐释,与余上沅当时对艺术命运问题的感性认识和理性思考,都是相契合的。理性思考涉及他的艺术观,容我在本文的下一部分中再作分析。这里先谈他从自己的艺术经历中得到的感受。余上沅酷爱戏剧艺术。他从小喜欢看戏,读大学后更“立下志愿,终生做戏剧的仆人”。尽管他明白“国人对戏剧的态度真冷淡”,但他还是“爱艺术”,“尤爱艺术之总汇的戏剧”。由于“这一团爱火燃烧的力量”^②,他毅然辞去清华学堂的教职,远涉重洋赴美专习戏剧,两年半后又宁愿放弃学位也不肯屈从留学经费资助者的旨意而改学政治。在大西洋彼岸,他跟学友赵太侗、闻一多、熊佛西等“互相切磋,彼此计划,均愿以毕生全力置诸剧艺,并抱建设中华国剧之宏愿”^③。《杨贵妃》演出的意外成功,更激起了他们

① 余上沅《编剧概论·情节的安排》,见《余上沅戏剧论文集》第334页,长江文艺出版社1986年版。

② 余上沅《芹献·这一次离开祖国》。

③ 见《佛西论剧》,北平朴社1928年版。

“回国去发起国剧运动”的幻想。他们“聚会数次”，“也在纸上拟了很完备的计划”，打算建一座“北京艺术剧院”，在北京大学附设“戏剧传习所”，创办戏剧图书馆、博物院和杂志，邀请各国剧界名流访华……“却因经费无着，垂头丧气而散”，计划“也就变成空文了”。可他们寄希望于国内“新月社诸先生”的支持和“社会的帮助”，“政府的帮助”。哪知“刚刚跨入国门，便碰上‘五卅’惨案”，“在纽约的雄心，此番已经受过一番挫折”。然而他们“依然迷信北京是人文荟萃之地，多少可以做‘国剧运动的中心’”，无奈“撞了无数的木钟”，只是趁北京国立美术专门学校恢复的机会，商请教育部增设了戏剧系，而创建“北京艺术剧院”的宿愿还是不得实现。戏剧系也因缺乏“经济的帮助”，“处于不死不活的状况之下”……“美术”“戏剧依然都在梦中！这一梦的历程”，令余上沅在致友人的信里写道：“啊，社会，像喜马拉雅山一样屹立不动的社会，它何曾给我们半点同情？”“社会的帮助难有希望，政府的帮助更难有希望。我们真要作楚囚之对泣了！”^①人们从《塑像》以及《白鸽》中不是也清晰地听到了这种交织着愤懑、悲切、凄苦、失望情绪的哀叹声吗？

在一个不合理的社会里，艺术的生命总是带有悲剧性；艺术家对这种悲剧性的认识和感受，可能使他走向反抗黑暗现实的积极斗争，也可能使他陷入逃避现实的消极颓废。《塑像》以及《白鸽》虽然滴着血和泪，表现了当时恶劣的现实社会残酷地摧残艺术之花，形象地揭示了丑与美、社会与艺术的尖锐对立，但剧中的艺术家最终不是孤苦伶仃地“倒在地上”，便是痛苦万分地“倒在沙发上”，甚至颓然表示“要隐遁了”、“不再度人世生活了”，这只能把人引向幻灭和消沉。这不能不说是《塑像》及

^① 以上引文录自余上沅1925年1月18日致胡适的信（见《胡适来往书信选》，中华书局1979年5月版）、1926年中秋日致张嘉铸的信（载1926年9月23日《晨报·剧刊》）、1925年11月19日致欧阳予倩、洪深和汪仲贤的信（见《中国新文学大系·戏剧集·导言》）。

南
大
戏
剧
论
丛

188

其姊妹篇《白鸽》的严重“败笔”。

二

能够摄取含有重大社会意义的题材,却又把它处理得相当狭小和浅薄,不能严肃地表现人生、说明人生反映社会生活的本质,这是余上沅剧作的鲜明特点。这个特点的成因,是与他的的人生观、艺术观紧密联系的。

余上沅出身于清苦的店员家庭,为生活所迫,少年时代曾两度辍学。他身受过五四革命的洗礼,并在这场伟大的爱国运动中被推选为武汉市学生联合会代表,出席了第一届全国学生联合会会议。那时,他“对政治的兴趣非常浓厚”^①。虽说他的政治热情并没有像他对戏剧艺术的爱好那样长期坚持下来,但是,“五四”新思潮的影响在他头脑里多少还存留着,他从艰难的少年生活和坎坷的艺术经历中所获得的人生感受也是难以磨灭的。他看到:中国到处都是“丑恶而且枯燥”^②,“北京的社会很特别……能生活的不必做工,愈做工的愈难生活”^③。于是,不但家乡兵变的消息会激起他创作的冲动,而且他一再表现现实社会与美和艺术为敌的题材。他不但能在《六万元》中用嘲讽的笔调勾勒出见利忘义之徒的丑态,在《兵变》中以憎恶的情感将富绅、浪荡公子、封建卫道士的自私、吝啬、卑怯刻画得淋漓尽致,而且能在《回家》中怀着对下层人民的同情,暴露了一些黑暗的社会现象(如李占奎为饥荒所迫离开新婚的妻子入伍,宋国昌伤残后“只好光着身子”回家“喝西北风”),还在《白鸽》和《塑像》中描写了现实社会的愚昧、冷酷、残忍。

不过,另一方面,对余上沅的思想起着更大影响的,是他长时期(教会学校八年、留学美国两年半)所接受的西方资产阶级

① 余上沅《芹献·这一次离开祖国》。

② 同上。

③ 余上沅1926年中秋日致张嘉铸的信。

教育、西方文艺的熏陶,以及与他有着千丝万缕联系的新月社。诚然,这些影响不全是反面的,但其中的毒素对于不到“而立”之年的他的侵害则是无可置疑的。如果说他在出国之前认为“只有艺术,只有美,能够把中国这片丑恶的地方,变为宜于人类居住的妙境”^①,主要反映了唯美主义的艺术至上的思想,那么,他回国以后所大力宣扬的,则主要是唯美主义的为艺术而艺术的观点。他说,“戏剧只是艺术,只是自我的表现”^②;“艺术虽不是为人生的,人生却正是为艺术的”^③。追求一种“哪怕在文学上,在内容上,它是毫无所谓”的虚无缥缈的“纯粹艺术”^④,否定戏剧艺术的教育功能。从这点出发,他批评了“五四”以来大量编演的社会问题剧犯了“艺术人生,因果倒置”的“错误”^⑤。因此,他写剧本着眼点不在于“利用艺术去纠正人心,改善生活”^⑥,而只图“有戏可看”^⑦。于是在他的剧本中,“可怕可恨”的兵变变成了庸人自扰的一场虚惊,“延烧了好几户无辜的人家”的军队马棚失火,变成了成全青年男女自由恋爱的“月老爹爹”;老婆变成了后娘的故事被描述得有声有色、引人入胜,而对悲剧根源则轻描淡写、一笔带过。也正是抱着这种以唯美主义为主要倾向的艺术观,再揉进他对现实社会的不满和理想破灭的苦闷情绪,遂产生了带有象征意味、笼罩着感伤气氛和涂抹着神秘色彩的《白鸽》以及《塑像》。

恩格斯曾以海涅和倍克为例,说明大致相同的题材在不同思想的作家笔下可以表现出不同的主题^⑧。这倒启示了我们可

① 余上沅《芹献·这一次离开祖国》。

② 余上沅《论戏剧批评》,1926年8月26日《吴报·剧刊》第11号。

③ 余上沅《国剧运动·序》,新月书店1927年9月版。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 余上沅《旧戏评价》,1926年7月1日《晨报·剧刊》第3号。

⑦ 余上沅《上沅剧本甲集·序》,商务印书馆1934年版。

⑧ 参见恩格斯《诗歌和散文中的德国社会主义(1846~1847)》,《马克思恩格斯全集》第4卷,第236页。

以将余上沅同田汉作点比较。在20年代,田汉的艺术观也深受唯美主义的影响。但作为一个激进的民主主义者,田汉“唯美”的艺术思想是与他政治上改造社会的革命要求相联系的。因此,他的一部又一部实际上也是以表现艺术的社会命运为题材的剧本,比如《梵峨琳与蔷薇》(1920年)、《苏州夜话》(1927年)、《名优之死》(1929年)等,虽然有的也流露着在黑暗社会重压下的苦闷、彷徨、感伤甚至颓废,但透过这种悲凉情绪所表现出来的是思考、探求、挣扎和反抗精神。特别是《名优之死》,已根本不像某些西方唯美主义作品那样抽象地揭示社会之“丑”与艺术之“美”的对立,也不像《白鸽》和《塑像》那样消极地表现艺术家的孤独和悲哀,而是着力于对半殖民地半封建社会的暴露和批判,激发人们积极地为推翻这个社会而斗争。通过这一比较,我们或许能够更清楚地看出,余上沅剧作在题材处理,主题提炼上的失误,主要的由于他当时思想上的局限而造成的。

三

余上沅的剧作,在艺术上也别具特色。其中最为显著的有两点。

一是故事简单而有趣,情节单纯,结构巧妙。

1922年,余上沅在《过去二十二位戏剧名家及其代表作》^①一文中,称赞法国剧作家奥日埃的《巴里尔的女婿》(今译为《普阿里埃先生的女婿》):“……故事很为有趣,结构又很简单,很动人,起伏照应都灵活。……”他在评介博马舍的《赛费勒的理发匠》,莱辛的《明纳》(即《明娜·冯·巴尔赫姆》)、霍尔堡的《孟唐纳斯》时,也用了类似的赞语。他并且认为,《巴里尔的女婿》“足以证明奥日埃把莫里埃的喜剧神髓都吸收净尽了”,“各国的喜剧没有一篇赶得上它”,“现代大范围的喜剧决不能不奉它做圭臬”。

^① 连载于1922年10月9~31日《晨报副刊》。

由此可见,余上沅的这些赞语不仅是针对具体作品的,而且也表明了他对优秀剧作的“神髓”和“特点”的理解和把握。

余上沅在自己的创作实践中,也努力追求这种在他看来是“达到顶点”的艺术境界的。他的剧作,无论是短剧、独幕剧还是多幕剧,也无论是喜剧还是悲喜剧,都无一例外地有一个简单而有趣的故事。故事简单得只消寥寥数语讲完,但其趣味盎然(尽管有的格调不高),有的还带有传奇色彩。情节线也是单一的,没有什么枝蔓,头绪清楚,脉络分明。但他善于运用预伏、铺垫、悬念、延宕、重复、对比、发现、突转等等艺术手法和结构技巧,使得剧情的发展起伏很大,变化也很多。

试以《回家》为例。大幕刚启,便设置了一个悬念:在外十来年的李占奎回到家里,一进门便把个十来岁的小孩儿吓哭了。这小孩儿何许人?他的相貌为什么有点像占奎?对此,占奎自然迫不及待地想弄明白,于是剧情一直沿着这条线索发展。观众也急于探其究竟,而且还想搞清楚占奎的身份,以及他为什么隔了十多年没有回家,于是造成了急切期待的心理状态。同时,占奎的那句话——“倒霉,回得家来,一进门就听人哭!”实际上也是一种预伏,预示着占奎的悲剧性结局。占奎的(同时也是观众的)疑惑本来不难解除,只要问一问他老婆李王氏或父亲李五爷就真相大白了。所以李王氏或李五爷这时露面的话,“戏”便会一下子冲向高潮,那就太没味儿了。于是剧作者在这儿用了延宕的手法:占奎听从了国昌的劝说,决定“歇会儿”,等还在庄稼地里忙活儿的老婆和父亲回家了再问究竟。剧情暂趋缓和了,占奎和国昌聊起天来,观众从中知道了他们的身份及占奎十多年没有回家的缘故,还知道了他对这次回家抱有很高的希望——“明年生一个儿子”。希望越高,一旦破灭所受的打击就越大,所以从戏剧冲突来说,暂趋缓和的剧情其实是在蓄势。在这“歇会儿”中,占奎发现家里的布置跟过去不一样了,怀疑起老婆或父亲已不在人世。是否这样呢?于观众

来说,这个新设的悬念很快就解扣了:在占奎进里屋去取酒的时候,李王氏回到家门口。她没有死,观众正这么想着,哪知她听说占奎回家了竟大惊失色,掉头就走。这个极其反常的行为自然令人吃惊,也就造成了一个更为强烈的悬念。这时李五爷又回到家中。看来戏这下子可进入高潮了,但作者悬崖勒马,又一次运用了延宕的手法:只见李五爷装腔作势,一见儿子就劈头劈脑地训斥,占奎给骂蒙了,哪还顾得上探问小孩的事,只是忙不迭地赔不是。不料李五爷不但不肯收下儿子孝敬他的钱,还连声叹道对不起儿子。干嘛对不起呢?占奎感到奇怪,观众也在心里留下一个问号。倒是瞎子国昌“肚里有数”了,他当然不便把个中蹊跷讲出来,只是劝占奎先到他家去住几天。这里,双目失明的“外人”明白真相而眼睛好端端的“家里人”反而懵懂,显然是用了对比手法,一方面使得悬念加深,另一方面也加强了占奎命运的悲剧性。及至李王氏又折回家中并与占奎迎面相遇,剧情便不可避免地进入高潮圈了。李王氏本来也想先发制人,把占奎轰走,但占奎不吃她这一套,反而一口咬定她偷人养汉,生了那小孩子,要揍她。就在这剧情误会最深、冲突最为激烈的当口,国昌一语揭开谜底:“老实说罢,占奎,她就是你的后娘。”突转、发展与戏的高潮同时出现,全剧的总悬念顿然解扣。占奎十多年来无一天不做的回家过几天太平日子的美梦被残酷的现实击得粉碎,而小孩玩弄洋钱的叮叮响声这时格外刺耳,犹如重锤一下下敲击着占奎的那颗滴血的心,更增加了悲剧气氛。大幕至此缓缓落下。看,一出只有五个人物的戏,故事又是那么简单,余上沅却能把剧情写得兔起鹘落,跌宕多姿,这种高超的结构技巧是值得借鉴的。

二是常以误会、巧合做为戏剧情境的重要构成因素。

《六万元》中的喜剧性冲突,是在周家误以为所买的彩票中了头奖的情况下发生的;《白鸽》中的云美来找秋舫问罪,是她以为丈夫真的有了外遇;《兵变》里的兵变其实是一场虚惊,一

个偶然性的事故——军队马棚失火——促使了钱守之实行“空城计”；《回家》的剧情发展中充满了一连串的误会，情节的基本内容——“老婆变成了后娘”——也是十分罕见的特殊的事件，《塑像》中“欧善人”请来的雕塑家正好是季青的情人，这当然是巧合，而信男信女把季青扔到海里，是轻信了心怀叵测者的煽惑，以为季青真的就是妖怪，这当然纯系误会。总之，余上沅剧作中不仅大量存在着误会和巧合，而且把误会和巧合做为戏剧情境的重要构成因素。

这些误会和巧合，大多数还是发生得合情合理的，就拿《塑像》来说吧：“欧善人”曾想请王怀远等雕塑家来塑观音像，但季青对他们的作品都“看不上眼”。这可以说是因为她作为诗人，有很高的“艺术眼光”；也可以说是因为她作为雕塑家的情人，爱屋及乌，只喜欢自己心上人的作品；或者这两个原因兼而有之。反正不管怎么说，为能使她“看得上眼”，以成全她剃度的心愿，“欧善人”就得重找一位雕塑家，于是他想起了自己的老朋友卜秋帆。因此，卜秋帆来到季青寄居的弄潮山庄是在情理之中的。而弄潮山一直流传着观音堂有妖怪的传说，前来参加观音像落成典礼的又是些虔诚的教徒，他们容不得一点点玷辱神明的举动，更别说神龛里竟站着个女人了。因此，了智和婉贞诬指那女人就是妖怪，这班信男信女自然深信不疑，他们把冒充观音像的季青扔进海里也便是在情理之中的事了。

余上沅剧作的有些误会和巧合还不仅仅是入情人理的，而且它们本身能够表现和突出人物的性格特征。例如，周家所买彩票的号码的尾数实际上与中奖的号码的尾数不同，但因这家人发财心切，眼睛里只有钱，因而中奖号码一公布，等不得仔细核对，便以为自己买的彩票中了。此等事虽荒唐，但在实际生活里也能看到。而这个误会，反过来又进一步表现了周家人利欲熏心。再如，云美是个多疑善妒的女人，往往见到风就是雨，因此她听信流言蜚语是很自然的事。而这个误会，又把她自

私、嫉妒、心地狭隘的性格特征表现得更为鲜明了。

当然,即使单从编剧艺术的角度看,余上沅剧作中的误会、巧合也有些牵强附会、经不起推敲的。最突出的例子便是《兵变》中的马棚失火,前面既无铺垫,这事发生得就很使人感到突兀。而且它不早不晚,正好在玉兰刚向钱守之献出了“空城计”时就发生,人为痕迹十分明显。至于这个偶然事件还损害了剧本的思想性,前面已作过分析,这里就不再赘述了。

我们已经把余上沅独立创作的剧本做了粗略的分析,并且不可避免地涉及了茅盾对它们的评价和余上沅的思想。这里需要说明的是,茅盾的《读〈上沅剧本甲集〉》是在左翼作家激烈批判“新月”派资产阶级文艺观点的特殊的思潮背景下撰写的,因而难免有偏颇之处。这里还有必要郑重申明:本文所涉余上沅的思想状况,是他在写作这些剧本时的、具体地说就是20年代初到30年代初的思想状况。他那时所持的超人生、超现实的唯心主义艺术观以及体现了这种艺术观的剧作,是理所当然地为时代所不容的。因此,他尽管谙熟编剧技巧,并且立下过“《甲集》印行之后……让乙集丙集,以至于壬癸集,陆续问世”^①的志向,但后来却再也没有独立创作过剧本。从这个意义上说,《上沅剧本甲集》如同它的作者曾竭力倡导的“国剧运动”一样,也是“一个半破的梦”^②。然而,我们决不能由此就看不到另一个历史事实,那就是,在现实的教育下,在时代潮流的推动下,余上沅的思想后来日渐进步,乃至终于有了质的变化。这当然是值得称道的,可惜它已不属于本文所应论述的范围了。

① 余上沅《上沅剧本甲集·序》,商务印书馆1934年版。

② 余上沅将1926年中秋日致张嘉铸的信冠以“一个半破的梦”的标题在《晨报·剧刊》终刊号上发表。他在信中回顾了“国剧运动”的经过,“承认从前走的路不是最好的一条路”。

关于民众戏剧社的若干说法的辨正

顾文勋

成立于1921年的民众戏剧社,是我国“五四”以来第一个致力于新兴话剧建设的文艺团体,它的诞生,标志着“五四”戏剧革命迈进了一个新的阶段:在此之前,这场革命侧重于摧毁旧的戏剧观念;从此以后,则侧重于建设新兴话剧艺术。民众戏剧社虽然寿命短暂,却对“五四”戏剧革命的进程起了有力的推动作用,对中国现代戏剧的发展产生了积极的影响。

惟其如此,凡涉及“五四”戏剧的著作,大都免不了要对民众戏剧社进行评介。然而,有关该社的一些史实,它们很少没有误说——这实在是一件令人遗憾的事!

2001年1月,是民众戏剧社的八十华诞。本文仅对关于该社的成立时间;存活时间、发起人和主持者以及该社与文学研究会的关系等史实的种种说法进行辨正,以此纪念“五四”新文化运动所孕育的这一新型文艺社团诞辰80周年。

一、关于民众戏剧社的成立时间

关于民众戏剧社成立的时间,计有四种说法:

其一,1921年5月。这是一种普遍的说法。洪深1935年

为《中国新文学大系·戏剧集》所写的《导言》(即《现代戏剧导论》),绝大多数的中国现代文学、文艺史著和包括《辞海》在内的辞典,杨田村的《五四时期的一个戏剧团体——民众戏剧社》、洪欣的《民众戏剧社》,都持这种说法。

其二,1921年3月。这一说法,首见唐弢主编的《中国现代文学史》。孙中田等、萧新如等分别主编的《中国现代文学史》,笔者1984年为陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》所写的《现代戏剧观念的确立与新兴话剧的发展·概述》一节,以及1985年为贾植芳主编的《中国现代文学社团流派》所写的《民众戏剧社》一文,都持这种说法。史全生主编的《中华民国文化史》、吴宏聪和范伯群主编的《中国现代文学史》(1917~1986)、焦尚志著《中国现代戏剧美学思想发展史》、李万钧主编的《中国古今戏剧史》、钱理群等著《中国现代文学三十年》,以及秦亢宗主编的《二十世纪中华文学辞典》、范泉主编的《中国现代文学社团流派辞典》、陈安湖主编的《中外文学社团流派词典》等辞书中的《民众戏剧社》词条,也均采用这一说法。

其三,1921年春。见《中国大百科全书·戏剧》以及中国社会科学院文学研究所重点科研项目《中国文学通典·戏剧通典》中的《民众戏剧社》词条。

其四,1921年1月。笔者在陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》1990年第2次印刷本中提出了这一新的说法。

以上四种说法,究竟哪一种确切呢?

第一种说法,无疑是将民众戏剧社的刊物——《戏剧》的创刊视为剧社成立的标志,因为《戏剧》第1卷第1期标明其出版日期为1921年5月31日。但是,该期《戏剧》刊登的一首署名“大白”题为《欢祝“戏剧”出世》的诗,原先发表在1921年3月15日的《民国日报》副刊《觉悟》上。按照常理,人们自然可以这样理解:诗的题目及其内容既为“欢祝‘戏剧’出世”,那么《戏剧》当在此诗发表前后的不久“出世”;或者换句话说,只因《戏

剧》刚刚或者马上就要“出世”，大白才赋诗“庆祝”。这便是第二种说法所持的依据。至于第三种说法，说民众戏剧社成立于1921年春，可能源自沈雁冰1921年6月4日写的《关于“戏剧”的说明》。这是一封答读者问的信。信中说：

诸位问我关于“戏剧”的事，我可不知道。今年春初柯一岑先生曾和我商量过这件事，我对于他们的用意和办法，自然是很赞成，只是尚疑未至其时；他们叫我帮助，我曾代定了一个名儿。后来我因为自己事忙，多余的精神周转不来，并且自己不相信对于戏剧有过专门研究；所以曾经和一岑先生等说过：“代向朋友处张罗一二篇稿子或者还可应命，做社员则不能。”现在他们仍旧把我的名字放进“社员题名录”里，一定是他们忘了先前我那句话了。……

读者问的是“关于‘戏剧’的事”，即关于《戏剧》月刊的事，沈雁冰答复“今年春初柯一岑先生曾和我商量过这件事”，无论从行文还是逻辑上看，“这件事”应当指的“关于《戏剧》月刊的事”。尽管这样的理解是最有道理的，不幸却是错的——关于这问题，容下文再加以辨析。又，“春初”，无论是普通话还是方言似乎都无这个说法，可能是“年初”的笔误或误植——这种情况并不少见。退一步说，即使不是笔误或误植，“春初”的意思也是“春之初始”。“春”，习惯指农历正月至三月，或指立春至立夏这段时间。1921年的农历正月初一是公历2月8日，立春在2月4日，则信中所谓“春初”当是指1921年2月。

常识和中外文艺史实都告诉我们：一般地说，一个文艺社团的诞生要比这个社团刊物的问世早一些，即先有社团，然后才有该社团的刊物出版。就拿1921年前后出现的几个新文学社团来说吧，新潮社成立于1918年秋，而其刊物《新潮》则于翌

年11月创刊;创造社1921年6月正式成立,10个月之后其最早的刊物《创造季刊》才出版;《小说月报》虽创办于1910年7月,但它经过革新,从第12卷起才开始作为文学研究会的刊物,该卷第1号出版于1921年1月10日,也晚于文学研究会的成立大会日期——1921年1月4日。至于公开标榜为文学研究会会刊的《文学旬刊》,则在1921年5月10日才面世。由此可以推测,民众戏剧社的诞生日期,也会早于其刊物《戏剧》的创刊日期。

那么,民众戏剧社究竟诞生于何时呢?

笔者10年前即发现,《戏剧》第1卷第1期所刊登的《民众戏剧社宣言》和《民众戏剧社简章》,其实早就在1921年1月23日的《时事新报》第3张第4版上发表过。两种版本相对照,《民众戏剧社简章》完全相同,一字不差;《民众戏剧社宣言》只是极个别的字句和标点有点出入。字句差异的地方有两处:一处是,《时事新报》上的为“这种样的运动又正是中国未曾有,而是目前所急需的”,《戏剧》上的为“这种样子的运动,中国未曾有过,而是目前所急需的”。两者表达的意思一样,只是后者的行文顺畅些而已。另一处是,《时事新报》上的为“并且和国人讨论”,《戏剧》上的为“并且想国人讨论”。显然,后者中的“想”字是“和”字的误植。至于标点,两者的差别主要在于《时事新报》上的多用句号,《戏剧》上的多用逗号,总的说来前者更为准确些,但后者也并不影响文意的正确表达。由此可见,民众戏剧社在1921年1月23日就通过《时事新报》既发布了其“宣言”,也公布了其“简章”,这表明它的诞生日期不迟于1921年1月23日。

需要加以说明的是,《民众戏剧社宣言》虽然首发于1921年1月23日《时事新报》,但截至该日,《时事新报》却是第3次刊登这一宣言的正文了:最早是1921年1月3日,《时事新报》在第3张第4版的“戏剧新消息”门发表了这个宣言的正文,但缺

标题。第二天,《时事新报》又在第3张第4版的“戏剧界新消息”门将之重新刊登,补上标题《戏剧研究社宣言》,并加了个编者按:

昨天“剧谈”门^①应为“戏剧界新消息”门。又题目为“戏剧研究社宣言”。均为手民脱误。致读者茫无头绪。兹特重排一过。请诸君注意。

“戏剧研究社”究竟是“民众戏剧社”初始的名称,还是它的暂时的代用名称,只表明这是一个研究戏剧的社团?因缺史料考证,不得而知。但无论属于哪种情况,有一点却是明确的:1921年1月3日之前,这个社团便酝酿创立,并决定创办自己的刊物《戏剧》。1月上、中旬,这个社团确立了正式名称——“民众戏剧社”;或者说,“戏剧研究社”易名为“民众戏剧社”。于是它在1月23日发布其宣言和简章,民众戏剧社开始鸣世。虽然到5月底《戏剧》杂志的面世才使民众戏剧社在中国文坛上产生了实际的影响,但确切地说,民众戏剧社诞生于1921年1月,其标志便是它的宣言和简章的同时公布。

现在,让我们回过头来再读一读前面引述的《关于“戏剧”的说明》中的那段话。这段话里既谈了读者所问的“关于‘戏剧’的事”,也谈了《戏剧》杂志的创办者民众戏剧社的事,把两件事掺和在一起,所以要真正读懂它,需得结合茅盾晚年写的回忆录《我走过的道路》中的有关段落:

俗语“树大招风”。此时的文学研究会表面看来,确是“大树”。它不但据有《小说月报》,还在《时事新报》附设《文学旬刊》。上海变成文学研究会的总部,

^① “剧谈”,其实应为“戏剧新消息”。

北京、广州、宁波还有分会,这些分会的成员,或为当地有名报纸的副刊编辑,或自办小型的周刊,或如《文学旬刊》那样在当地报纸上附设旬刊或周刊。然而这棵“大树”只是假象。但在外人看来,此是文学研究会极盛时期,而且以我为其代表。

大概是有了这个虚名,因此招来了一件意外之事,成为我那时复杂忙碌生活中的又一插曲。事情是由《时事新报》的副刊《青光》的主编柯一岑受人之托来同我商量,说要发起一个戏剧社,名尚未定,希望我参加以资号召。我问柯一岑,何以忽有此奇想。柯说发动此议者是九亩地新舞台的著名演员汪优游。柯拉我到新舞台,……我渴要与汪优游一谈,订期在次日黄昏。……

我与汪谈过后,真想不到这位被上海市民称为“风流小生”的汪老板竟有如此进步의思想和抱负。当时汪请我为他办的剧社取个名称并推我为发起人之一。我想到当时罗曼·罗兰在法国倡导的“民众戏院”,就说竟用“民众戏剧社”这个名字罢,并且商定先出《戏剧》杂志,以广宣传。……

读了这些忆述,我们可以明白:(1)《关于“戏剧”的说明》中“今年春初柯一岑先生曾和我商量过这件事”的“这件事”,并非是读者问的“关于‘戏剧’的事”,而是关于民众戏剧社的事,即“柯一岑受人之托来同我商量,说要发起一个戏剧社,名尚未定,希望我参加以资号召”。(2)《关于“戏剧”的说明》中所说“我曾代定了一个名儿”,这个“名儿”也不是指《戏剧》杂志的名称,而是“民众戏剧社”这个名称,其来源是仿效“当时罗曼·罗兰在法国倡导的‘民众戏院’”。

不过,应当指出的是,可能由于年代久远,更由于行文过

多地注意了前后文气顺畅、衔接紧密,致使这段忆述中出现了两点有悖于史实的失误,或者说它们易使读者感到困惑甚至产生误解。一是忆述中说,沈雁冰应汪优游之请“为他办的剧社”取名为“民众戏剧社”,“并且商定先出《戏剧》杂志,以广宣传”。这样的说法会令读者产生两个误解:(1)似乎民众戏剧社创办《戏剧》杂志的事,是沈雁冰替剧社取名时与汪优游商量决定的;(2)他们“商定先出《戏剧》杂志”,广为宣传后再成立民众戏剧社。忆述中易使读者感到困惑甚至产生误解的另一点是,根据忆述的表达,读者只能作这样的理解:之所以会“招来”柯一岑、汪优游同沈雁冰商量民众戏剧社的事,是因为“在外人看来”以沈雁冰为代表的文学研究会正值“极盛时期”;“极盛”的标志有:“它不但据有《小说月报》,还在《时事新报》附设《文学旬刊》。上海变成文学研究会的总部,北京、广州、宁波还有分会,……”我们知道,《文学旬刊》创刊于1921年5月10日,文学研究会广州分会在1923年8月6日才成立^①。那岂不是说民众戏剧社的成立时间最早也得在1923年8月6日之后!而如前所述,史实是:民众戏剧社诞生于1921年1月;柯一岑、汪优游同沈雁冰商量剧社事宜的时间为是月上、中旬,具体地说,是1月4日至22日^②之间;剧社在还没有确立“民众戏剧社”这个名称之前就已经决定创办“一种月刊,名为‘戏剧’,借以发表我们的主张,介绍西洋的学说,并且和国人讨论”^③。因此,笔者以为,对“商定先出《戏剧》杂志,以广宣传”这句话的正确理解应当是:商定了民众戏剧社的工作部署为“先出《戏剧》杂志”,广为宣传后

^① 据苏兴良执笔的《文学研究会大事记》,见贾植芳等编《文学研究会资料》(中),第877页,河南人民出版社1985年版。

^② 《民众戏剧社宣言》和《民众戏剧社简章》发表于1921年1月23日《时事新报》,按照当时的印刷条件,《宣言》和《简章》至迟在见报的前一天就得定稿,可见“民众戏剧社”这名称的确立绝不会晚于1921年1月22日。

^③ 引自《戏剧研究社宣言》。

再开展其他的活动。

二、关于民众戏剧社的发起人和主持者

据《民众戏剧社社员题名录》^①，民众戏剧社的成员有：“沈雁冰、柯一岑、陈大悲、徐半梅、张聿光、陆冰心、熊佛西、张静庐、欧阳予倩、郑振铎、汪仲贤、沈冰血、滕若渠。”

大概由于这《题名录》以沈雁冰为首，不少人便误以为沈是民众戏剧社的发起人和主持者或发起人和主持者之一。例如，很多文学、文艺史著和辞典^②都说：民众戏剧社“发起者为沈雁冰……等十三人”，或“沈雁冰……等十三人发起组织”民众戏剧社，或民众戏剧社“由沈雁冰……等十三人创立”。林志浩主编的《中国现代文学史》说：“以沈雁冰、欧阳予倩、熊佛西等人 为首成立了‘民众戏剧社’。”章绍嗣主编的《中国现代社团辞典》的《民众戏剧社》词条称：剧社“发起人汪优游、沈雁冰，成员还有郑振铎……等十三人”。《辞海》1979年版的提法是：民众戏剧社“由沈雁冰……等十三人主持”；1989年版修改为：剧社“领导成员有沈雁冰……等十三人”。

我们知道，“发起人”的意思是“倡议做某件事情的人”，“主持者”的意思是“负责掌握或处理某件事情的人”。鉴此，我们不能苟同以上列举的种种说法。事实上，沈雁冰不但没有主持、领导过民众戏剧社，而且在他为民众戏剧社取名之前，甚至在柯一岑

^① 载《戏剧》第1卷第1期。

^② 如唐弢主编的《中国现代文学史》、孙中田等主编的《中国现代文学史》、黄修己著的《中国现代文学简史》（中国青年出版社1984年6月版）、吴若和贾亦棣著的《中国话剧史》（台湾“行政院文化建设委员会”1985年3月出版发行）、萧新如和吴天霖主编的《中国现代文学史》、邓英华和于寒主编的《中国现代文学史》（吉林教育出版社1989年1月版）、史金生主编的《中华民国文化史》、吴宏聪和范伯群主编的《中国现代文学史（1917~1986）》、田本相主编的《中国现代比较戏剧史》（文化艺术出版社1993年6月版），以及刘献彪主编的《中国现代文学手册》（中国文联出版公司1987年8月）、张芬等主编的《中国现代文学辞典》（吉林教育出版社1990年6月版）、秦亢宗主编的《二十世纪中华文学辞典》、陆耀东等主编的《中国现代文学大辞典》（高等教育出版社1998年8月版），等等。

找他商量剧社事宜之前,剧社就已经以“戏剧研究社”的名目创立了,就已经制定并公布了后来也成为《民众戏剧社宣言》的宣言,而那时沈雁冰对创办剧社的目的、动机、过程尚一无所知,故“问柯一岑,何以忽有此奇想”。不惟如此,沈雁冰还向柯一岑表示过“做社员则不能”,可见后来《戏剧》把他的名字放进《民众戏剧社题名录》里,并未经其本人同意,于他确是“一件意外之事”。总之,沈雁冰根本没有参与酝酿、倡议创立剧社,怎么能说他是民众戏剧社的发起人呢?茅盾在《我走过的道路》中忆述:“《戏剧》月刊公布的‘民众戏剧社’的发起人除我而外有柯一岑、陈大悲、徐半梅、张聿光、汪仲贤、沈冰血、藤若渠。”这说法显然不准确,因为《戏剧》月刊从未公布过“‘民众戏剧社’的发起人名单;而只公布过《民众戏剧社社员题名录》;进入《题名录》的民众戏剧社社员也不止茅盾所列的这8个人,还有陆冰心等5人。至于《我走过的道路》中说的“当时汪请我为他办的剧社取个名称并推我为发起人之一”,而且《民众戏剧社社员题名录》以沈雁冰为榜首,这无非是因为当时沈雁冰在新文化界乃至广大青年知识分子中享有很高的声望,民众戏剧社想借以表明自己的面貌并扩大其在新文化界和青年中的影响。

其实,民众戏剧社的主要发起人和主持者恰如《我走过的道路》所忆述的那样——“柯(一岑)说发动此议者是九亩地新舞台的著名演员汪优游”。汪优游(1888~1937),是汪仲贤的艺名,他本名效曾,笔名有陆明梅、U. U.等。安徽婺源人(一说上海人)。他“自幼嗜好戏剧”^①,1904年,当他还在上海民立中学读书时,便演过新剧。翌年冬,他组织了中国最早的业余话剧团体“文友会”。后到南京江南水师学堂习海军,但更喜爱“俳優生活”,遂选择了戏剧为职业,曾发起成立或参加过开明演剧会、进化团、社会教育进化团、新民社、民兴社、笑舞台等文明戏

^① 汪优游《我的俳優生活》,载《社会月报》第1卷第1~3、5期(1934年6~10月)。

班。可以说,文明新戏从萌芽到兴盛直至衰败的全过程,他都亲身经历过。这不能不给他以深刻的教育。因此,他创办民众戏剧社这样一个有别于文明戏班的新型戏剧社团,就不仅是缘于喜过舞台生活,而是有着深层的原因。让我们先看原名《戏剧研究社宣言》后易名为《民众戏剧社宣言》中的两段话:

……自由戏院是要拿艺术化的戏剧表现人类高尚的理想,和营业性质的戏院消闲主义的戏剧很有过一番冲突;初时虽只有一小部分的听客,但至终把一般人的艺术观念提高。我们翻开各国的近代戏剧史,到处都见有这种的自由戏院运动,很勇猛而有成绩。

这种样的运动又正是中国未曾有,而是目前所急需的;我们现在所要实行宣传的,就是这个运动了。我们因为目前尚没有恩塔纳^①那样的能力,不能立刻建立一个自由戏院,我们只可勉强追随英国诸剧作家的后尘,先来做文字的宣传:所以我们将先出一种月刊,名为“戏剧”;借以发表我们的主张,介绍西洋的学说,并且和国人讨论。……

由此可见,创建民众戏剧社,显然直接受到欧洲“自由戏院运动”的启发。所谓“自由戏院运动”,即“小剧场运动”,乃19世纪末20世纪初欧洲的一场戏剧改革运动。当时的一些戏剧家不满于戏剧的商业化倾向,提倡小型业余的实验性演出,不以营利为目的,以提高戏剧的艺术质量并增强其社会作用。作为“小剧场运动”起点的,是安德烈·安托万(André Antoine,

^① 恩塔纳,现通译为安托万或安图昂。法国演员、评论家和电影导演,自然主义戏剧的先驱及巴黎“自由剧院”的创办人。曾在巴黎煤气公司任职员并从事业余表演。

1858~1943)于1887年创建于巴黎的“自由剧院”(Théâtre Libre),后相继出现德国的“自由舞台”(Freie Bühne)^①、英国的“独立剧场”(Independent Theatre)^②、爱尔兰的“阿贝剧院”(Abbey Theatre)^③等。第一次世界大战后,“小剧场运动”在欧洲流行一时。它的影响在20年代初扩大到中国,汪仲贤及其同人并把它作为医治中国剧坛沉痾的一帖良药,这是“五四”新文化运动深入发展的结果。

“五四”新文化运动如狂飙突进,它高擎“民主”与“科学”,猛烈反对旧思想、旧道德、旧文学,大力提倡新思想、新道德、新文学。当时的戏剧革命也鲜明地体现了这一特点,即一方面尖锐地批判传统旧戏,一方面旗鼓喧阗地引进外国戏剧。这是密切联系、相互配合的两个方面:正是对外国戏剧文化的引进,促进了中国戏剧观念的转化,引出了对旧戏的批判;而对旧戏的否定,对新戏的呼唤,便要求着向外国戏剧学习。“如其要中国有真戏,这真戏自然是西洋派的戏”^④——钱玄同的这句话,基本上代表了“五四”戏剧革命先驱们的观点。

但“西洋派的戏”能否为当时中国广大观众接受,这需要经过舞台实践的检验。于是,“受‘五四’新文化运动之影响,思想大变”^⑤的“新剧家”汪仲贤,便说服了上海新舞台班主,勇敢地进行了一次搬演欧洲话剧的尝试。他们选定的剧目是萧伯纳的名作《华伦夫人之职业》(当时广告译作《华奶奶之职业》),准备工作空前的严肃认真,“掷了一千多元的资本”,“费了一百多夜的排练”^⑥,又破格在上海五家报纸上登了大幅广告,才于

① 布拉姆(O. Brahm, 1856~1912)领头的一群人1889年建于柏林的独立剧院。

② 格林(J. T. Grein, 1862~1936)1891年建于伦敦。

③ 叶芝(W. B. Yeats, 1866~1935)等1904年建于都柏林。

④ 钱玄同《寄陈独秀》,载《新青年》第3卷第1期(1917年3月)。

⑤ 茅盾《我走过的道路》(上),第183页。

⑥ 《上海新舞台演〈华伦夫人之职业〉的失败史》,载《戏剧》第1卷第5期(1921年9月)。

1920年10月16日——星期六，本是上海戏院最卖座的日子——正式公演。但演出却失败了，卖座率不及当时正在流行的《济公活佛》一类“海派新戏”^①的四分之一。

《华伦夫人之职业》，这部驰名世界的社会剧，竟惨败于类似“滑稽杂耍”的《济公活佛》脚下，这至少说明了两个问题：一、外国戏剧不是一下子可以为中国观众所接受的，戏剧观念的革新必须充分注意到中国传统的审美趣味，剧本内容应切合中国实际，表演艺术也要相应地加以革新；二、旧剧和没落的文明戏虽然脱离时代，脱离现实，但它们在半殖民地半封建的中国还有着商业上的很大优势，新兴话剧必须打破营业性质的束缚，开辟一条发展艺术的新路。

最早认识到上述第二个问题的，是“海派新戏”的设计者和重要演员而这次又主持《华》剧演出的汪仲贤。他经过反思，写了题为《营业性质的剧团为什么不能创造真的新剧》的文章^②，认为“真的新剧”不能创造的障碍，“大半是资本主义在里面作怪”。为何这样说呢？他摆了三条理由中主要的有两点：一是“资本家拿几个钱出来开戏馆，就同拿钱开窑子的人一样”，“能够叫太太、奶奶、少爷、小姐们欢天喜地的进门，嘻嘻哈哈的出去，那就算把钱骗到手了。他们管什么通俗教育和闭俗教育”？“不要说真的新戏不肯排演，就是你在台上把言语动作稍微改得合理一些，每本戏中减少几次无意识的掌声和笑声，他们都不乐意你”；二是“如排有价值的戏，决计没有那些时髦戏赚钱”，“吃戏饭的人”即职业演员“谁肯去做这种吃力不讨好的事”？由此，汪仲贤认为，“要想营业性质的剧团来创造真的新剧，那是做不到的了”；“创造真的新剧”，唯有实行“非营业性

① 所谓“海派新剧”，是指一种新旧混杂的似戏曲非戏曲、似文明戏又非文明戏的奇特形式的戏剧，剧本内容大多取材于旧小说或时事，在演出上则尽可能以实物上台，并以“奇异电光”、“机关布景”招徕观众，故又有“魔术派新戏”之称。

② 连载于1921年1月26~27日《时事新报》。

质”的方针：“脱离资本家的束缚，招集几个有志研究戏剧的人，再在各剧团中抽几个头脑稍清有舞台经验的人，仿西洋的 Amateur^①，东洋的‘素人演剧’的法子，组织一个非营业性质的独立剧团：一方面介绍西洋戏剧知识，造成高尚的观剧阶级，一方面试演几种真正有价值的剧本。”

这就是汪仲贤发起组织民众戏剧社的目的和动机。本文前面所引《戏剧研究社宣言》亦即《民众戏剧社宣言》里的一段文字，清楚地体现了这个意思；这个意思也明确地反映在《民众戏剧社简章》里，就是：“本会以非营业的性质，提倡艺术的新剧为宗旨。”

汪仲贤不但是民众戏剧社的首创者，而且是其主持人。《民众戏剧社简章》规定，剧社的事业“分实行研究二部；实行部试演世界名剧，或自编剧本”；“研究部发行月刊及其他出版物”。实际上，演出活动一直没有开展起来。其原因恰如陈大悲所说：“我们目前尚没有这个能力。即使有，其效力也未必能‘大而且快’，何以呢？因为戏剧这种艺术比不得别的艺术，不是单方面所能成功的。第一，要有剧本。第二，要有演员。第三，要有看客。第四，要有剧场。”^②而当时这四个条件都不具备。“自编剧本”的工作做了一点，民众戏剧社编辑的《戏剧》第1卷共发表了5个剧本，其中3个是剧社成员编的，即（徐）半梅的四幕剧《工厂主》、汪仲贤的独幕剧《好儿子》、陈大悲的独幕哑剧《说不出》。剧社最主要的也是最有成绩的工作，是创办了新文学运动中第一个专门性戏剧杂志《戏剧》。“这个月刊由中华书局发行，事实是汪仲贤出钱印刷，并每月写了许多文章”^③，承担着这一重要职责的汪仲贤，作为民众戏剧社的主持人是当之无愧的。

① Amateur，英文，意为“非职业的、业余的”，五四戏剧界取其音译为“爱美的”。

② 陈大悲《与一位读者谈话》，载《戏剧》第1卷第3期（1921年7月）。

③ 茅盾《我走过的道路》（上），第183页。

需要说明的是,沈雁冰虽然不是民众戏剧社的发起人和支持者,但却是为该社作出了特殊重要贡献的社员。首先,“民众戏剧社”的名称是他取的;其次,他请他的弟弟沈泽民给《戏剧》月刊写了《民众戏院的意义与目的》。“这篇文章虽转述罗曼·罗兰的见解,但登在杂志第一期,列为第一篇,就等于是‘民众戏剧社’的纲领。”^①第三,尽管当时沈雁冰的“生活、学习与斗争”“复杂而紧张”^②,工作十分繁忙,但他还是挤出时间为《戏剧》写了《中国旧戏改良我见》这篇重要文章,阐述了自己对于传统旧戏改革和新兴戏剧建设的见解。

三、关于民众戏剧社与文学研究会的关系

《戏剧》月刊刚刚面世,便有读者问沈雁冰:“‘戏剧’与文学研究会有无关系?”沈答曰:“我不知究竟有关系否,不能答。不过据我看来——就‘戏剧’上征文厚酬这句话看来——是无关系的;因为文学研究会现在尚是纯粹的学术研究机关,没有钱可以‘厚奖’别人。”

那么,《戏剧》的创办者民众戏剧社与文学研究会有无关系呢?

我以为,这个问题的答案应当是:从组织上说,民众戏剧社和文学研究会是两个各自独立的社团;但是,二者之间并非“是无关系的”。

首先,民众戏剧社的13名成员中,竟有7人——沈雁冰、柯一岑、陈大悲、熊佛西、欧阳予倩、郑振铎、汪仲贤——系文学研究会会员^③,其中沈雁冰、郑振铎还是该会的主要发起人;《戏剧》的其他撰稿人中,王统照、耿济之、瞿世英、叶绍钧也都是文学研究会的发起人;而且,沈雁冰、陈大悲、郑振铎、瞿世英还是

① 茅盾《我走过的道路》(上),第183页。

② 同上,第169页。

③ 据苏兴良《文学研究会会员考录》,载贾植芳等编《文学研究会资料》(上)。

文学研究会读书会戏剧组的成员。

第二,更为重要的是,这两个社团的艺术观大体相同或者说十分相似。《民众戏剧社宣言》开宗明义地写道:

萧伯纳^①曾说:“戏场是宣传主义的地方。”这句话虽然不能一定是,但我们至少可以说一句:当看戏是消闲的时代现在已经过去了。戏院在现代社会中确是占着重要的地位:是推动社会使前进的一个轮子;又是搜寻社会病根的X光镜。他又是一块正直无私的反射镜,一国人民程度的高低,也亦赤裸裸地在这面大镜子里映照出来,不得一毫遁形。

这种样的戏院正是中国目前所未曾有,而我们力量能力薄弱,想努力创造的。

民众戏剧社把创造这种反映社会、指导社会的新兴话剧叫做“创造光明”,把这样的戏剧运动叫做“光明运动”。郑振铎所写的《光明运动的开始》一文,就比较系统地阐明了这个意思。他认为,“无论自己编或是翻译别国的著作,他的精神必须是:平民的,并且必须是:带有社会问题的色彩与革命的精神的”;“纯艺术的戏剧,决不是现在——尤其在中国——所应该演的。因为在现在的丑恶,黑暗的环境中,艺术应该负一部分制造光明的责任的”。“所以我们的责任有两重,一重是改造戏剧,一重是改造社会”。陈大悲在《戏剧指导社会与社会指导戏剧》一文中,也论述了改造戏剧与改造社会的问题。他说:“戏剧家原不该而且不须挂着‘社会教育家’的幌子,但是,无论如何,戏剧总免不了一点教育社会的意味。”这是因为,“戏剧一开了幕,一与社会接触,立刻社会就受到了影响。这种影响在简单粗鲁的脑

^① 萧伯纳,现通译为萧伯纳。

筋里往往比学校教育发生的影响更大。”“所以空口讲改造社会，而没有注意到改造戏剧的朋友，我们对于他底诚意不免要起怀疑。空口讲改造戏剧，而没有注意到改造社会的人，我们对于他底诚意也不免要怀疑。”他的结论是：“要改造戏剧就不得不改造社会。要改造社会更不得不改造戏剧。”“将来的戏剧家”应当“立在社会之前”，“负指导社会的责任”。

从主张戏剧必须反映现实和担负社会教育的任务出发，陈大悲宣称：“纯正新剧的惟一目的就是引起种种的人生问题。”^①蒲伯英认为：“最适于今日以及近于将来底国情”的戏剧，应为“写实的社会剧”，“其内容以各种社会问题为主脑，而略带适可的教训的意味”。他不主张演历史剧，因为在他看来，“历史剧只能叙述旧习惯和传说，而不能加入（或者不便加入）打破习惯传说的思想，根本上反于促起社会自觉底目的”。他也反对“把外国最新的象征剧，神秘剧，输入到中国戏剧界来”，认为这种戏剧“在这十年二十年内，仅可以供中国文学家哲学家底特别研究，或者特别吟玩”。而“一般社会不需要他”。他还认为现实题材的戏剧中，当“以‘问题剧’为上乘”^②。他尽管否认“在艺术方法，并没有什么叫写实派非写实派”，但实际上却在提倡现实主义的纯正方法，主张戏剧“逼真”地“摹写事物”^③。徐半梅也从表演流派的角度，提倡“自然派剧”，即“照着原有的样子，将人生真趣，介绍到舞台上”，而不要用“感动式去表演”，明显呈现出主观倾向来“操纵”观众的感情^④。

这些主张有不很确切和不够缜密的地方，但总的说来，却是“为人生”的艺术观在戏剧上的体现。“为人生”的“艺术的新剧”，是民众戏剧社的理论旗帜，是其戏剧观的核心和根本特

① 陈大悲《演剧人底责任是甚么？》，载《戏剧》第1卷第1期。

② 蒲伯英《戏剧要如何适应国情？》，载《戏剧》第1卷第4期（1921年8月）。

③ 蒲伯英《戏剧为什么不要写实？》，载《戏剧》第1卷第6期（1921年10月）。

④ 徐半梅《两种态度》，载《戏剧》第1卷第4期。

性。民众戏剧社提倡戏剧“为人生”，绝不是为特权阶级的人生，而是为广大民众的人生；民众戏剧社强调戏剧不仅应当反映人生、表现人生，而且要指导人生、改造人生；在艺术方法上，民众戏剧社则推崇现实主义，特别是批判现实主义。所有这一切都表明，民众戏剧社的戏剧观同当时以沈雁冰为代表的文学研究会的文学观在基本精神上是大体一致的。文学研究会“是鼓吹着为人生的艺术，标示为写实主义的文学的；他们反抗无病呻吟的旧文学，反抗以文学为游戏的鸳鸯蝴蝶派的‘海派’文人们。他们是比《新青年》更进一步的揭起了写实主义的文学革命的旗帜的”。郑振铎对文学研究会的这个精当的评价，基本上也适用于民众戏剧社。诚然，决不能由此而认为民众戏剧社的戏剧观就是文学研究会的文学观的翻版。事实上，这两个社团是在对各自所建设的艺术品种的审美特征的探索中，达到了对艺术一般规律的认识的。

写到这里，顺便纠正一下司马长风著的《中国新文学史》对《民众戏剧社宣言》的评介。谈到这个《宣言》，该书说，“无论是从词句的气味还是观点的稚嫩都一眼可以看出是沈雁冰和郑振铎二人的杰作”。假如该书换成这样的提法：“不难看出，《宣言》的精神同当时沈雁冰和郑振铎二人的文艺观有着内在的一致性”，那还符合事实；而它断言《宣言》“是沈雁冰和郑振铎二人的杰作”，就只能是一种无中生有的臆测了。

四、关于民众戏剧社的存活时间

民众戏剧社诞生不到八个月，便出现了难以为继的危机。1921年9月10日汪仲贤写给洪深的信中说，《戏剧》杂志“出版了几期，社会对之颇为冷淡，销路不敌一切谈西皮二簧与登梅兰芳照片的小册子远甚”，“但是在咱们已筋疲力尽了”。这样，10月份又出了一期之后，《戏剧》就“休刊”了。如前所述，民众戏剧社最主要的工作便是编辑《戏剧》月刊。《戏剧》既休刊，民

众戏剧社也就名存实亡了。

翌年1月,陈大悲、蒲伯英在北京组织了新中华戏剧协社,接办《戏剧》月刊,于是《戏剧》又开始出第2卷。有些著作据此认为新中华戏剧协社是民众戏剧社的“后身”。譬如,唐弢主编的《中国现代文学史》在评介了民众戏剧社之后说:“它的后身新中华戏剧协社成立于北京,……”葛一虹主编的《中国话剧通史》说:“一九二二年一月,民众戏剧社的活动中心由上海转移到北京,为进一步联合全国爱美剧的剧社,掀起全国性的‘爱美剧’热潮,陈大悲联络蒲伯英等在民众戏剧社的基础上扩建了新中华戏剧协社,征收了四十八个集体社员,二千多个人社员。”黄会林著的《中国现代话剧文学史略》说:“民众戏剧社的后身为‘新中华戏剧协社’,由蒲伯英、陈大悲、柯一岑、汪仲贤等主持,……”钱理群等著《中国现代文学三十年》(修订本)说:“1922年1月上海民众戏剧社扩建为新中华戏剧协社”。章绍嗣主编的《中国现代社团辞典》的《民众戏剧社》辞条说:“《戏剧》于1921年10月出满1卷6期后,民众戏剧社扩建,改名为‘新中华戏剧协社’。”该辞典的《新中华戏剧协社》词条称:“新中华戏剧协社,1922年1月成立于北京。由陈大悲、蒲伯英在原从上海转来的民众戏剧社的基础上扩建而成。”王广西、周观武编撰的《中国近现代文学艺术辞典》的《民众戏剧社》和《新中华戏剧协社》词条也持这个说法:1922年陈大悲等将民众戏剧社中心“由上海迁至北京”,“改组”为新中华戏剧协社。

上列说法均不确切。新中华戏剧协社编辑的《戏剧》第2卷,《本杂志底宗旨》宣称:“本杂志是新中华戏剧协社底言论机关。”陈大悲在该杂志出版前夕发表的《关于“戏剧”月刊的报告》中却说:“今后的‘戏剧’月刊是全国爱美的戏剧家讨论学术发表言论的公共机关报,而不是某一个剧社私有的机关报了。”他还强调:“戏剧杂志虽是新中华戏剧协社底言论机关;而新中

华戏剧协社并不是专为戏剧杂志而设。”^①这些说法看似矛盾，其实不然，因为新中华戏剧协社不是“一个剧社”，而是一些“爱美的戏剧家与戏剧社”以及“爱好戏剧朋友”的“大同盟”，“是一种互助的，公开的，精神结合”^②。陈大悲指出：“新中华戏剧协社底社员分两种：一种是团体社员，一种是个人社员。团体社员底资格就是各地或各校由学生界或他界组织的爱美的剧社。个人社员凡有志于戏剧艺术的研究的人一概合格。”^③《新中华戏剧运动的大同盟宣言》^④也规定：“凡在中华民国国籍以内的个人或团体，均可按照本社章程上规定的办法自由加入。”据说它“国内共有四十八个团体社员，两千多个人的社员”^⑤。可见新中华戏剧协社其实是个“协会”，跟民众戏剧社不是一个性质的组织，所以它并非民众戏剧社的“后身”；鉴此，那种认为民众戏剧社是在1922年4月《戏剧》第2卷终刊后才解体的说法自然是站不住脚的。

民众戏剧社虽然仅仅存活了10个月左右的时间，但它对中国现代戏剧的发展产生了深远的影响，其历史功绩永远不会磨灭！

① 陈大悲《我个人对于新中华戏剧协社的意见与希望》，载1922年2月14日《晨报副刊》。

② 陈大悲《新中华戏剧运动的大同盟》，载1922年2月14日《晨报副刊》。

③ 陈大悲《关于“戏剧”月刊的报告》。

④ 见阿英编选《中国新文学大系·史料索引》，上海良友图书印刷公司1936年版。此篇即陈大悲的《新中华戏剧运动的大同盟》。

⑤ 杨邨人《现代中国戏剧史》，载《现代中国文学史》，上海良友图书印刷公司1936年版。

试论戏剧文体

陆 炜

一

在文学的四大体裁,即诗歌、散文、小说、戏剧中,戏剧文体是最难的一种,而偏偏探讨得最少,往往只以“代言体”一语尽之,这是一种不足。不过,在新观念、新手法层出不穷的今天,诗歌、散文、小说的研究都只注目新手法新技巧之类,难道对戏剧文学有必要来根本性地论它的文体吗?然而,事情恰恰就是如此。请看下面的文字:

“启航”篇:

画外声:哪里有欺男霸女

正甲:哪里就有正义的血脉贯张(按:“正”即场上的正面人物)

画外声:哪里有祸国殃民

正乙:哪里就有正义的怒发冲冠

画外声:哪里朱门酒肉臭

正丙:哪里就有正义的刀出鞘

画外声:哪里路有冻死骨

众正：哪里就有格拉玛号启航

画外声：启航！

众正：启航！ 启航！

.....

“飞翔”篇：

《永远的飞翔，不朽的飞翔》

陆地淹没了

你就在海上飞翔

海洋干涸了

你就在天上飞翔

天雷滚动了

你就在火里飞翔

火焰熄灭了

你就在苦难中飞翔

过去倒下了

你就在未来飞翔

未来退却了

你就在现在飞翔

现在迟疑了

你就在心中飞翔

心灵空虚了

你就在创造中飞翔

飞翔，飞翔

永远的飞翔

飞翔，飞翔

这是2000年在北京上演的戏剧《格瓦拉》的片段。面对着整个儿用这样的格式写成的剧本,我们不由得要发生一个问题:戏剧文体应该是怎样的呢?

奉行着戏剧文体是代言体的信念,西方的戏剧,自古希腊戏剧而下,不断地清除了歌队评说、介绍剧情的引言、自报家门、独白、旁白等叙述性成分,直至近代的自然主义戏剧和现实主义戏剧,终于实现了代言话语模式的纯粹化。但进入20世纪以后,却出现了叙述成分大举重返戏剧的反向运动。与叙述化相伴的,又有反文学的思潮;20世纪是导演主宰戏剧艺术的发展,世界上许多最有影响力的戏剧导演指出戏剧是演出的艺术而非语言的艺术,认为戏剧根本是由舞台演出来表达,从而大大贬低戏剧文学的地位。中国的戏剧在近八十年中重演了这一过程,从“五四”到70年代末尊崇写实主义戏剧,认为具有叙述成分的中国戏曲是体裁意识薄弱、文体发展不够充分的戏剧;从80年代以来则开始反向运动,学习布莱希特的叙述体戏剧,推崇中国戏曲的美学,与此相伴,戏剧是演出的艺术的观念也建立起来,舞台表现形式变得丰富多彩,演出被放到了戏剧中的主体地位,所以,戏剧文学的地位问题也已提上了研究的日程。而从剧本创作,尤其是先锋戏剧的剧本创作看,剧本怎么写已经没有了任何规范。正因为如此,戏剧文体成了亟待思考的问题。

戏剧文体,一般的认识就是代言体,其实这只是说了话语模式,戏剧文体实涉及戏剧文学的话语模式、语言特性、叙事结构三个方面,而这三方面又与戏剧观念、演出形式有关。话题甚大,非一篇文章所能尽述。本文只就戏剧文学在戏剧中的地位和戏剧文体的根本性质、戏剧话语模式、戏剧语言特性三个问题略述已见(戏剧结构问题从来讨论甚多,而属于文体方面

的内容不多,故略),着眼点是戏剧文体有何规定性。

二

通常认为,戏剧问题的第一个问题是代言体的问题。但我们还得首先面对戏剧文学的性质与地位问题。

2000年,由近年来十分活跃的著名戏剧导演孟京辉编成的《先锋戏剧档案》一书出版。该书内容丰富,让人看到先锋戏剧充满活力,但书本身无疑给人杂乱的印象。戏剧档案当然可以收入一切有关的东西,传统的习惯是,每个戏首先是剧本,然后是导演计划,这两样最重要的材料之后,再及各种其他材料(如舞台设计图、人物剧照、演出说明书等),但该书涉及28个剧目,大多无剧本,导演计划全无,许多戏只是提供一张说明书,或一段导演的话,或两张剧照,或其他原始材料。这样,怎么编排也难免杂乱感了。这种情况的产生主要不是由于资料不全,而是由于先锋戏剧打破了戏剧先要有剧本,然后导演加以阐释、处理以搬上舞台的传统观念,他们的相当一部分剧目是没有剧本就直接排演的。

这种做法其来有自。法国的导演阿尔托在他的《残酷剧团(第一次宣言)》中明确地宣称:“我们不上演写成的剧本,而是围绕主题、已知的事件或作品,试图直接导演。”^①不管是否都采取这种极端的做法,这种强调演出才是戏剧,戏剧不是文学的舞台表现的倾向是一种世界性的思潮。

的确,戏剧文学只是戏剧的文学方面,所以,戏剧演出才是戏剧的观点是正确的。强调演出在戏剧中的主体地位和本体地位的思想也的确大大促进了戏剧的发展(主要是演剧形态的发展)。问题只在于,这是否意味着戏剧不再需要文学,或者戏剧文学对戏剧不再那么重要了呢?

^① 安托南·阿尔托《残酷戏剧——戏剧及其重影》,中国戏剧出版社1993年版。

我们可以从戏剧叙事方式和导演排演实践两个思路来看这个问题。

戏剧是叙事的艺术。它有两种叙事方式:语言方式和直观方式。在舞台演出中,前者是演员的说话,后者是演员的动作和舞台画面。在剧本中,前者是台词,后者是舞台指示。从来的剧本,台词是主要的,文学性的,舞台指示是次要的,简短的,非文学性的。当强调戏剧是演出后,是否会发生两者的倒转,即在舞台演出中,演员很少说话,在剧本中,舞台指示成了主要部分呢?应该不会。因为如果戏剧以直观方式叙事为主,台词极少,就接近哑剧,从而极大地限制了自己的表现力。像电影那样以视觉画面为主进行叙事,舞台戏剧也是做不到的。戏剧的长处,还是在表现人的心灵,离了语言是不行的。所以,强调戏剧的演出本性,只是使戏剧演出的直观方面充分发展起来,而不是削弱戏剧的语言表现方面。

再从导演实践看。如果没有剧本,他将怎样排演呢?他首先需要一个故事。仍以阿尔托为例,他在《残酷剧团(第一次宣言)》的最后谈到他打算排演的9个剧目,其中8个来自莎士比亚戏剧、圣经、童话、传说故事的改编^①,就是说,在选故事这一环上,导演就很难摆脱与文学的关系。其次,导演需要把故事写成一个幕表,也就是分场的戏剧行动提纲。再次,他将据这张幕表和自己的想象指挥演员表演起来,并让演员和他一起自然地创作出台词。再往下,假如排演还理想,一个戏正在成型的话,就要把在排练场创作的台词记录下来,以便加工和确定下来,否则现场的创作就会忘掉,每场演出也无法保持一定水准。这样,剧本就出现了,只不过不是事先写好的,而是现场创作的记录。既然事先无剧本的情况,不过就是一边排练一边创作剧本,那么,合乎逻辑的想法就是:如果先有了这个剧本是不

① 安托南·阿尔托《残酷戏剧——戏剧及其重影》,中国戏剧出版社1993年版。

是一样好,或者更好呢?显然,阿尔托也是有这个想法的。证据就是他那9个剧目中8个是从故事改编开始,还有一个却要用现成剧本:“毕希纳的《沃伊采克》。我们将试试抛开我们的原则,以该剧作为示范,看看能从精确的剧本中得出什么舞台效果。”^①

如果最极端的阿尔托都是如此,我们可以想见,任何一个导演都无法摆脱戏剧文学。实际上,著名导演们贬低戏剧文学,根本出发点是戏剧不能做文学的奴婢。所以,20世纪对演出主体性和本体性的强调的思潮,不应引导到对戏剧文学的否定,而应引导到戏剧文学应该适合演出的传统见解,并得出更深刻的认识。

剧本要适宜演出,不应该只被理解为一个剧本的要求,实际上,它是戏剧文学的文体本性。对此,英国戏剧理论家和导演马丁·艾思林的论述颇为透彻。他指出,“戏剧之所以成为戏剧,恰好是由于除语言以外的那一组成部分。而这部分必须看作是使作者的观念得到充分表现的动作(或行动)”^②。

如果要解释这句论述,最好从这样一个事实进入:上文讲到的导演在排练中创造的剧本必定是适合演出的,因为它是先有了戏剧行动,然后在行动中产生台词。其实,这也正是内行的剧作家写作的思维方式,即脑子里出现他想要表现的戏剧行动,而只写出人物行动时必须说的话。剧本要写的是行动,但剧本篇页上出现的对话只是演出的场面将要表现的很小一部分,而这一小部分却有指向或联系着全部行动的力量。

与诗歌、散文、小说的文本是自足的作品不同,剧本的文本有两重性,既是自足的,更是非自足的,自足,是剧本能叫人看懂,能完成叙事,非自足是它等待着演出来完成它要表达的全

① 安托南·阿尔托《残酷戏剧——戏剧及其重影》,中国戏剧出版社1993年版。

② 马丁·艾思林《戏剧剖析》第6页,中国戏剧出版社1981年版。

部内容。艾思林认为：“对于表现那种难以捉摸的情绪，内心的紧张和同情，人与人之间微妙的关系和相互影响等等来说，戏剧是最经济的手段。”^①的确，一段小小的戏剧演出可以传达一个人际关系场面所表露的全部信息，这是任何文学描写做不到的。由于剧本只写出其中的对话，却有演出来完成这个场面，戏剧文学可以说是写得最少，表达得却最多。戏剧文体最根本的性质正表现在这里。

意识到这种根本性质，再看《先锋戏剧档案》，我们发现这本对戏剧文学地位具有挑战意义的书同时在证明着戏剧文学的必要性，因为该书编辑的目的，除了展示先锋戏剧的活力和成就，也是保存探索、创造的历史资料。但看了该书，我们会怅然发现，许多很少人看过的宝贵演出已经失落了，仅从一张说明书这样的零星片段无法保留和追寻。当一架飞机坠毁，人们就寻找黑匣子。剧本就是戏剧的黑匣子。它保留的话不多，却有说明事件的力量，有了它，戏剧可以再次创造出来。

《先锋戏剧档案》所收的有的剧本却不是黑匣子，因为它只是一个与舞台演出没有关系的自足的文本，从剧本里完全看不出戏剧将演些什么。这种情况表现得最明显的是《我爱***》，剧本几百行，每句都是“我爱……”，而从舞台指示可以看到，舞台上出现各种生活场景。这样，戏剧的语言表现和直观表现处在各自独立互相映照的关系中。这是对舞台演出主体性的误解，这种误解使演出成为与剧本无关的东西，以至剧本也成为独立自足的东西，这是误区，这样的剧本已经失去了戏剧文体的本性。

三

在研究戏剧文体方面，最值得注意的是1993年出版的周宁

^① 马丁·艾思林《戏剧剖析》第9页，中国戏剧出版社1981年版。

的《比较戏剧学》一书。该书的副标题是“中西戏剧话语模式研究”。他恰当地将代言、叙述明确为话语模式问题。周宁的着眼点在中西比较上,所以将代言(周宁称之为“展示”)与“叙述”分别联系着西方和东方戏剧,进行细细对照。本文的着眼点却在探究戏剧文体之话语模式的规律,所以注意的是代言和叙述之间的联系和转换。

戏剧文体应该是代言体的原则早就提出了。亚里士多德在他的戏剧定义中指出:“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿;它的媒介是语言,具有各种乐耳之音,分别在剧的各部分使用;模仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;……”^①“不是采用叙述法”就意味着戏剧的文体应该是代言体。

戏剧文体既是代言体,而戏剧又是叙事的艺术,那么,是不是使用代言体来叙事就完了呢?事情远非那么简单。读一读古希腊的剧本《普罗米修斯》,就会产生这样的感觉:剧本虽是代言体,但实质还是叙述体。因为普罗米修斯被带上场,绑在高加索山上以后,就那么绑着直到剧终,全剧情节就是普罗米修斯通过与歌队长、过路人的对话讲述他落入今天遭际的原因和预言自己未来的命运,这些事虽有故事性,但普罗米修斯没有改变目前状况的行动,于是他实际上是一个讲故事的叙述人。全剧虽然是代言体,不过是以代言的形式做叙述的事而已。

代言体应该是人物在正在进行的行动中说需要说的话,所以理论家早就指出,戏剧是现在进行时的。这样的文体用于叙事,立即就面临着许多要解决的问题。第一个,也是最大的问题是,如果人物只是进行现在的行动,只说现在要说的话,时代、事件、人物背景什么都不交代,观众如何能够看懂?史诗、

① 亚里士多德《诗学》。

小说中可以自如地叙述交代，戏剧该怎么办呢？这可以表述为已发生的事的交代问题（因为一切客观情况都是已发生的事）。另外，戏剧作为一种叙事文体，史诗、小说都具有的议论成分、人物的心理描写成分、人物行动时的情态描写成分怎么办？戏剧文体中是否还要这些成分，如果要，该怎样处理？实际上，正是这些问题的解决方式和相应的利弊决定着戏剧文体的面貌和这种文体的功能和优劣。

比《普罗米修斯》稍晚的《俄狄浦斯王》的剧本是代言体成功的范例。这个戏里讲述的往事比《普罗米修斯》还要多，但决无讲故事的感觉。这是因为《俄》剧的情节是天降瘟疫，从而进行“追查罪人”的行动，往事都是在“追查”中披露出来的。由于《俄狄浦斯王》的全剧都是在追溯和披露往事，它就引人注目地提供了解决已发生的事交代问题的原理：要使往事的披露本身就成为现在的行动。

这条原则对于戏剧文体保持代言体的意义是头等重大的。贯彻这条原则的个别言语的例子在任何剧本里俯拾皆是。例如《西厢记》中张生第一次与红娘说话言道：“小生姓张名珙字君瑞，本贯西洛人也，年方二十三岁，正月十七日子时建生，并不曾娶妻。”这段话是叙述，而且像报户口，绝对只是既有事实的陈述，但却是一个强烈的求爱行动，所以立即招来红娘的反击。贯彻这条原则的极端形式就是“法庭论辩剧”的形式，在这里，人们做的事就是用对话来讲清过去发生的案件，但这种讲述就是现在进行的调查行动。《俄狄浦斯王》全剧地点没有动过，所以它其实就可以看法庭论辩剧。

不过《俄狄浦斯王》在代言体上并非纯粹：古希腊戏剧有歌队，歌队发表着剧本的议论成分，并且也承担一些交代背景的任务；有独白，可以解决心理描写成分；王后自杀、俄狄浦斯刺瞎自己的双眼按照希腊戏剧的习惯都发生在幕后，而由报信人到台前来把事件和情态描述给观众。这些都是叙述的形式。

西方戏剧的发展首先是取消了歌队,很久以后才取消了独白和旁白等叙述体的做法,到了19世纪下半叶的近代剧,即自然主义戏剧和现实主义戏剧(以下简称“写实剧”)。终于只用对话,实现了代言体的纯粹化。这种发展的动力是以“模仿说”为根基的美学思想,既然艺术是对生活的模仿,那么一次次变革就都打着“自然”的旗号,向模仿得与生活一样的目标前进。写实剧是这种理想的充分实现,它的演出、语言都和生活形态一样。它是逻辑和历史的终点。因此这种戏剧自然让人产生这样的感觉:纯粹代言体是真正完美的戏剧文体,戏剧文体拒绝叙述。然而,叙述在戏剧文体中卷土重来的世界潮流让人不得不面对两个相互联系的问题:(1)为什么西方戏剧经过漫长的岁月才达到的纯粹代言体只保持了不到一百年,而东方戏剧从来也没有企图达到纯粹代言体呢?(2)纯粹代言体的戏剧文学如何处理前面提到的叙事问题,处理得是不是完美呢?

让我们从第二个问题入手。

写实剧在戏剧文体上让人叹为观止。由于是纯粹代言体,只允许对话,它发展成了真正的对话的艺术。其艺术性首先在于,它把交代往事、议论、心理描写、情态描写统统纳入了对话,就是说,它只用对话的形式就完成了小说叙述语言的全部功能。

不过,如果做一辨析,对上述四种功能的完成水准是不能给以同样评价的。能够肯定,但只能说一般的是情态描写,因为场上人物的情态主要是靠演员演出来,剧本文学只要符合戏剧文体的根本性质,即描写行动,却只写出行动中非说不可的话即可,而场上人物对别的人物的行为说一些情态描述的话,在文体上并无特别高明之处。具有极高艺术性,应该击掌赞叹的是心理描写,因为要描写的人物心理,现在完全包含在对话中,取消了直抒胸臆的独白、旁白,却形成了具有丰富潜台词的对话语言。至于交代往事和议论这两种功能,完成的状况可以

说是功过参半。

为什么说功过参半呢？在写实戏剧中，一方面，交代和议论被巧妙地组织和包含到了对话中，让人觉得是在说行动中需要说的话，是在行动，而不是在专门交代情况和议论，这显示了戏剧文体的技巧，可说是功；但另一方面，剧作家自己很清楚，如果不是为了交代情况和发出剧作家自己要发的议论，他的人物其实是不必说那么多话的。换言之，这种技巧的运用使得戏剧文体保持了代言体的纯粹性，却违反了只写出人物行动中非说不可的话的原则，从而违反了戏剧文体的本性。而这种违反带来戏剧变得滞重、人物显得饶舌的效果，这就是过。

不论中外，凡从故事临近结尾处写起的写实剧本（在写实剧中占相当大比例），它们的第一幕都得主要用于交代情况，因为不允许用开场白或自报家门来清楚、简明、有条理地交代，纯粹的对话体使得剧作家只好让人物处在某个场景中，安排他们做某些对这个戏不一定必要的事，用这样的事使得交谈成为必要的有动作性的，以使用这些交谈交代出必要的情况。观众看这一部分是比较吃力的，因为交代的情况不是直截了当，有条有理地提供的，它是零零散散、藏头露尾地从谈话中透露出来的，于是，一方面，没有强有力的事件自然地抓住观众的注意力，另一方面，观众却要聚精会神，因为漏过了某些情况，后面的戏就不容易看懂。就算剧作家写得好，这一部分也总是缓慢的。编剧理论家指出：这种戏剧的节奏就是要掌握得先慢后快。但这只不过是站在这种戏的立场上说话而已。其实从观众观赏的需要看，从剧场气氛的创造看，前部的滞重决不是什么长处或艺术的规律，它是这类戏剧为纯粹代言体而付出的代价。

从故事开头写起的写实剧要好一些，因为它们开头要交代的東西较少。但仍然有戏剧动作滞重的问题。首先，交代的任务还是有的，其次，不论哪种写法的写实剧，内心活动通过具有潜台词的话语说出，台词就大大增加，如果再加上议论，戏剧人

物就给人善于言谈,喋喋不休的感觉。对此,理论家、实践家都可以指出:在对白中塑造人物,发挥思想,在不同视界的论辩中探索真理,这正是对话的妙处。这一点我们必须承认,但却无改戏剧动作变得滞重的事实。实际上,纯粹代言的对白沉醉在自恋中,不顾包罗一切功能的对话已经远远超出了描写行动的需要,从而不仅使戏剧文学,而且使戏剧变成了一种语言的艺术。它削弱了戏剧直观表现的方面,而演起来又有滞重的毛病。所以完全代言体并不是完美的戏剧文体。

中国戏曲文学的文体状况似乎正是写实剧的反面。它当然也有代言体的对话和唱词,否则也不能成为戏剧,但它保留着一切叙述性的手段:开场白、定场诗、自报家门、对自己动作的描述(在唱词中和白话中均有)、独白、旁白、下场诗等。借助这些手段,戏曲获得了迅速介绍剧情背景、描绘心理、描绘情态、发表议论以至转换时空等一切叙事的便利。这些,已有大量的著作论及,无须再作论述。需要指出的只是:这些曾以文体不纯为由遭到非议和企图扫除的成分,正是写实戏剧不具备的好处,也正是世界戏剧潮流已经找回和采用的戏剧手段。这就证明了它们在戏剧文体中存在的合理性。

戏曲文学的叙述性处在什么程度?它作为戏剧文体的利弊如何呢?

通常的看法是,存在着说唱文学的残余,理由是叙述性的成分在剧本中毕竟只是一小部分。^①但这种看法有维护戏曲文学的代言水准的动机。一旦消除了这种动机,事情就变得清晰起来。周宁在他的《比较戏剧学》中指出,对话不是戏曲的主导话语因素,主导的是唱词,而唱词本质上是作者的叙述语言,只不过借用人物的口吻,因此戏曲文体主要是代言性叙述。^②这

① 张赣生在他的《中国戏曲艺术》一书中持此观点。

② 周宁《比较戏剧学》第34页,上海社会科学院出版社1993年版。

种见解相当合理。

如果我们进一步探讨代言体叙述的实际功能,就会发现它们是超叙事的。就是说,它们的文字已经超出了表现动作的需要。这种超出,是代言体叙述的唱词超出,白话正相反,基本是代言的,而且是非说不可的话才说,不肯多说一句,因此,戏曲中的白话,常常简单到可笑的地步。例如,“我欲将小女许配于你为妻,不知意下如何?”“如此,岳母在上,受小婿一拜!”是戏曲中常用的套话。一桩婚事只用这么两句话就说完了。戏曲的白话通常就停留在说明动作即止的程度上。那么唱词发挥什么功能呢?主要是抒情(也就是心理描写)。这些唱词是戏曲文学的主要部分,但是大都发生在戏剧动作完了以后。如《西厢记》第一本第一折,张生在寺中游玩,乍见莺莺,惊呆了,这时并无行动,但连唱四曲,描述莺莺容貌和自己的心情。四曲唱完,有几句白话,表现红娘、莺莺发现有人看他们,便匆匆离去。而张生面对“神仙归洞天,空余杨柳烟”的寺院,又把自己的心情连唱四曲。几句白话写动作,然后用连篇唱词写心情,这种安排,岂是唱词代言体叙述而已,这里戏剧文学的主要部分即唱词根本脱离动作的进行,所以,它在文体上的抒情文学的性质极重。不但如此,更有甚者,就是以整出戏来写心情的情况比比皆是。例如《牡丹亭》中,“惊梦”一出之后又写一出“寻梦”,让杜丽娘再到园中,把梦境重温,畅写其梦后心情。

然而,我们不能把这些既不合代言体,又脱离戏剧动作进行的唱词尽行扫除。这并非因为它们是写得好的妙词,而是因为它们决不缺乏戏剧意义。

比利时的梅特林克有这样一段预示现代派戏剧的追求的著名的话:

我越来越相信,一位老年人,当他坐在自己的椅子
里耐心等待的时候,身旁有一盏灯,他下意识地谛

听着所有那些君临他的房屋的永恒的法则；……他纵然没有动作，但是，和那些扼死了情妇的情人、打赢了战争的将领或“维护了自己荣誉的丈夫”相比，他确实经历着一种更加深邃、更加富于人性和更具有普遍性的生活。^①

这段话的实质是提出戏剧性的东西不在动作中而在静态中，不在非常事件中而在日常生活中，不在能看得见的事物中，而在看不见的内心里。这一思想是深刻的。《西厢记》“惊艳”一出的戏剧性在哪里？就在呆立着没有动作的张生的内心。《牡丹亭》全剧最强的戏剧性在哪里？就在长达半年无所作为，恹恹等死的杜丽娘的内心（杜病于暮春三月，死于中秋）。这种内心景况，恰恰是无法用动作表现，也无法说出来的。正是在这不能言说的地方，代言体的对话无能为力。而代言性叙述的唱词却能够表现，动作之后连唱数曲、“惊梦”之后复有“寻梦”也抓住了表现的要点。于是我们发现，尽管戏曲是一种叙述性、抒情性过强，对话很弱的戏剧文体，我们并不能说它落后，它有着纯粹代言体不具备的叙事灵便和更广的表现力。

至此我们也就回答了为什么纯粹代言体无法保持统治的问题。这是因为戏剧话语模式之代言不是孤立的，用代言来叙事，必须面临叙述话语模式的种种功能向代言的转换，而这种转换没有一种完美的解决。戏剧需要尽可能多的表现手段，在其文体的话语模式中容纳叙述是必然的。戏剧文体在话语模式上的奥秘，不在于拒绝叙述，而在于叙述与代言的渗透、转换之中。在戏剧实践中这种渗透和转换是戏剧家乐于采用的手段。《先锋戏剧档案》所收的戏，不少都有这个特点，而且已经

^① 梅特林克《日常生活中的悲剧》，《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版。

运用自如。

四

运用何种风貌的语言,是戏剧文体探讨必须涉及的问题。在这里戏剧文体又一次表现出它的特殊性。诗歌、散文、小说的语言是丰富多彩的,根本没有限制,以至语言风貌的文体规定性是没有意义的问题,有意义的是每个作家的语言风格问题。戏剧则相反,它的语言风格有文体的规定性,作家的个人语言风格倒是没有意义的问题,至少没有重要的意义,因为戏剧写的主要是剧中人物的话语,它拒斥作家个人风格,作家个人风格可以表现在叙述性的文字中,但这些文字在戏剧文学中是次要的。戏剧语言也是多样的,它不是依作家而不同,而是依每个戏的戏剧体裁的不同而不同。

于是,对于初入道的作者来说,戏剧语言是一座炼狱。因为小说、散文的语言是作者自由驰骋的天地,诗歌虽然最需要锤炼字句,但也是自由的,戏剧语言却有种种制约,而作者还不能甘于平庸,因为等待着他的是剧场的无情检验,但对于驾御了戏剧语言的剧作家来说,戏剧语言却是博得荣誉的赛场,他符合戏剧规律的出色的语言创造,会在剧场中当场打响,得到轰然的喝彩,这却是诗歌散文小说作者们享受不到的。

戏剧语言有何文体的规定性,许多编剧著作已经指出,一是动作性,一是口语化,一是个性化,一是诗化。^①至于有的著作提出的机趣性,虽然在戏剧中很重要,但它不像上述四条那样有逻辑上非此不可的根据。

动作性之必要,上文已有说明,它是戏剧语言最根本的性质。判断一句语言是否具有动作性,看这句话是否具有改变现状——从移动物体到改变人的心情、改变人物关系,从任何角

^① 见顾中彝著《编剧理论与技巧》。

度改变现状——的意义。口语化的必要性,在于戏剧是演出的艺术,戏剧语言是有声的,要让观众当场听懂的语言,所以不仅人物的话,就是剧本中叙述性的话都要采用口头语言。个性化的必要性,在于戏剧的代言性质。诗化的必要性,在于戏剧是聚众观看的艺术,要使大批观众集中注意,激动、感动,就必须采用高于生活语言水准的语言。具有这四种性质的一段话,会让人感觉到它像戏剧语言,就像一个人,由于同时具备某几种素质,他的职业身分可以在人群中辨认出来一样。这四种性质都突出的语言,会在剧场中光芒四射。

那么,我们是否可以描述出戏剧语言的标准风貌,或举出写得好的戏剧语言作为文体范例呢?不能。因为在以上四种性质中,诗化和口语化是一对变数,这两种必然要求处于正相反对的方向。我们只能说戏剧语言总是具有突出的动作性,而个性化的语言由于属于个别人物,它并不能决定一部戏的语言风貌,于是戏剧语言的风貌就主要决定于它偏于诗化还是偏于口语化的程度。那么,应该怎样实际地把握戏剧语言的风貌呢?

西方戏剧有悲剧、喜剧的区分,悲剧语言风格崇高,偏于诗,戏剧语言风格低下,偏于口语。但事情也不那么简单,因为有历史的发展。古希腊的戏剧似乎理所当然地选择了诗体,实际上,要在一万多人的希腊剧场震慑观众,不用诗体而用写实戏剧那样的语言,根本无法想象。然而,口语化的要求也随之而来,最终出现了完全口语化的写实戏剧。但我们不能忘记,自然主义戏剧第一次成功的演出是在巴黎的一个三百多人的小剧场,而且写实剧擅长的是室内戏,只要戏剧场面阔大,只要剧场宏大,生活化的口语就立即显得缺乏力度了。正因为如此,写实戏剧的语言立即就注意到了诗化的要求,而直接的诗的成分也逐渐重返戏剧。诗化和口语化两种必然要求使西方戏剧语言的历史发展呈现出在两个方向上此消彼长的线索。

中国古代戏剧没有悲剧、喜剧的区分,而且我们可以发现,中国古代戏曲曲词的面貌保持着稳定状态。这很大程度上是因为中国古代有过一场关于什么是曲词之“本色”的长期争论。这场争论具有经典的意义。“本色”一词,就表明了是在追求一种语言风貌的文体规定性。这种规定性是怎样的呢?虽然各家说法不同,但从元代的周德清的“文而不文,俗而不俗”(《中原音韵》)到明初徐渭的“文又不可,俗又不可”(《南词叙录》),再到晚明王骥德的“浅深、雅俗、浓淡之间”(《曲律》),总体面貌是清晰的,他们实际上是追求元曲已经开了范例的高度口语化与高度诗化相统一的语言。

对中西戏剧的回顾,让我们确信诗化和口语化的关系是决定戏剧语言风貌的关键,但又让我们感到问题的复杂,因为西方戏剧语言的变化幅度那样宽广,而中国古代的“本色”又只关乎曲词,有追求一种诗体语言特定的美的特殊性和狭隘性,并不意味着戏剧语言在诗化与口语化的统一上就有一个一般而言最理想的状态。那么,在戏剧实践中偏于诗化和偏于口语化的程度到底怎样把握呢?如果要寻找一个指导原则,回答只能是:格调。

笔者在这里使用格调一词,而不用风格一词。因为风格的含义太广,而格调却可以只指从崇高到滑稽的风格等级。其实任何作品都有格调问题,但戏剧文学中的格调有特殊的意义。第一,它具有单纯性。诗歌、散文、小说的文本是由作者个人风格的叙述语言写成的,因此,格调包含在个人风格中,而且既有他叙述的内容的格调成分,又有叙述本身的格调成分。戏剧文学则相反,它拒斥个人叙述风格,它的格调只是他创造出来的人物、故事的格调。第二,它要求鲜明、强烈。这是因为戏剧文学是要诉诸排练和演出的,演戏的集体必须对怎样演有格调上的共识,才有统一的创造,观众必须对怎样观赏有格调上的共识,才有统一的剧场效果。剧本的语言格调正是对此给出指示

和规定,非鲜明强烈不可。那么格调怎样把握?

马丁·艾思林在他的《戏剧剖析》中指出,神话剧要用诗,描写英雄的史诗剧也要崇高的语言,而写跟我们一样的普通人,就需要用散文,而写我们鄙视的人的喜剧,则使用风格化的夸张的语言。^①这是根据写作不同题材的审美态度来确定格调。

如果说艾思林的分类带有西方戏剧体裁区分的痕迹,那么,在讲究悲伤与喜乐兼备,把悲喜七情汇于一剧的中国戏曲中其实也是有类似的确定的。传统戏曲中的语言明显地分成三个等级,第一是唱,第二是韵白,第三是口语白话(京剧是京白,昆剧是苏白,等等)。有身份的人物说韵白,上升到一定情感高度可以唱,地位低的人物说口语白话,没有唱。这同样是作了格调的区分。

其实,除了作者的审美态度以外,格调的确定还有其他的坐标。一是人物情感高度的坐标,在情感上升到高的层次时,语言更接近诗化,相反,则接近口语化。二是演出形式的坐标,当戏剧演出突出仪式性,呼唤着观众进行更多剧场交流,要把他们卷入演出事件时,语言偏向诗化,相反,不突出仪式性,只要观众超然看戏时,语言偏向口语化。这三种坐标的共生并存,使得戏剧语言的格调既不拘一格,又不是随意的实践,它从多方面获得确定的依据。

最后,还是要谈到本文开头所引的剧本文字,藉此做文章的小结。

像《格瓦拉》这样的戏剧文体能肯定吗?笔者认为它最大的问题不是代言体过少,而是文本具有过大的自足性,例如“飞翔篇”,只是完整的诗,看不出有待表演的是什么。从根本上说,它是诗,是文,而不是剧。但笔者还是要肯定这个剧本的创

^① 马丁·艾思林《戏剧剖析》第33页。

造。它首先证明着剧本的重要,因为它让我们直接地看到,戏剧文学不仅提供人物、故事,也将思想、感情,一切文学内容的东西赋予戏剧;它很少用代言体,和仪式性的演出形式有关,也是对纯粹代言体的观念的冲击;它的语言具有强烈的动作性,格调把握准确。这个内容有争议的戏其实并没有仔细塑造格瓦拉的形象,却具有舞台魅力,与它的戏剧文体是有直接关系的。——强调戏剧文本自足又非自足的根本性质,反对对纯粹代言体的迷信,提倡生气勃勃的多彩的语言,这就是本文探讨戏剧文体规定性的目的。

虚构的限度

陆 炜

“不能剥夺艺术家徘徊于虚构与真实之间的权利。”——黑格尔在他的《美学》中提出的关于历史题材创作的这一命题是人们熟悉的。但徘徊的余地有多大,或者说虚构的限度是什么,黑格尔并没有说。在这个问题上要为千变万化的创作制定操作细则是不可能的,但形成一个原则性的理论认识却是必要的。实际上,正是这个问题成为长期以来我国历史剧理论争论的焦点。新时期以来,历史题材创作繁茂,历史剧创作成就巨大,旧有的一些史剧观念已被突破,作品中的虚构已相当自由而不拘一格。显然,我国的历史剧理论正需要清理和建设,为此,探讨虚构的限度问题很有必要。

—

40年代、60年代初和80年代初,我国有过三次历史剧理论的大讨论,虚构的限度每次都是关注的焦点,但问题的解决始终一筹莫展。这是由我国历史剧理论、创作的状况造成的。

40年代我国历史剧出现了繁荣局面,在大后方发生了有几

十位文艺界代表人士参加的历史剧问题讨论会,我国现代历史剧理论于此成形,其表现就是形成了两条共识:“历史真实”的原则和“古为今用”的原则。

“历史真实”的原则指的是,历史剧既以历史为题材,就必须正确地表现历史的真实。“古为今用”的原则指的是,历史剧是为现实服务的,决不是为历史而写历史。这两条原则的建树是明显的,它明确了历史剧是以真实的历史(亚里士多德在《诗学》中称“已发生的事”)为题材的戏剧,划清了历史剧与历史故事剧、传说剧的界限,它明确了历史剧为当代服务的性质。但这两条原则的不足也是明显的。“历史真实”的原则表现了以史为本位的倾向,把表现历史真实当作史剧的第一标准,对创作主体性是一个束缚。“古为今用”的原则实际上有着为现实政治服务的狭隘性,是“以古喻今”、“以古鉴今”、“借古讽今”。正因为如此,在60年代初、80年代初,到底允许多大程度虚构的问题,“影射”是否合适的问题总是被提出来讨论。这实际上是对两条原则的质疑,是力图突破。

对抗两条原则的理论是现成的,这就是郭沫若40年代的历史剧理论。这理论最有特色的观点是两个。其一是,“剧作家的任务是在把握历史的精神而不必为历史的事实所束缚”^①,具体处理手法可“失事求似”^②。这种看法与黑格尔的看法相似。其二是,“写历史剧可用《诗经》的赋、比、兴来代表。准确的历史剧是赋的体裁,用古代的历史来反映今天的事实是比的体裁,并不完全根据事实,而是我们在对某一段历史的事迹或某一个历史人物,感到可爱而加以同情,便随兴之所至写成的戏剧,就是兴”^③。这里表达的历史剧应不拘一格,有多种写法的思想是合理的。郭沫若40年代史剧理论的根本精神是强调历

① 郭沫若《我怎样写〈棠棣之花〉》,《沫若剧作选》,人民文学出版社1978年版。

② 郭沫若《历史·史剧·现实》,《中国当代文学研究资料·郭沫若专集》。

③ 郭沫若《谈历史剧》,《中国当代文学研究资料·郭沫若专集》。

史剧的本质是诗而不是史。在这个根本点上,郭氏比“两条原则”正确。而总体看,郭氏的思考远比“两条原则”健全和深刻。另外,郭沫若40年代史剧创作是当时史剧的最高成就,足以支持他的理论。

尽管如此,在从40年代至80年代初的漫长时间里,郭沫若40年代史剧理论不能撼动两条原则的统治地位,它在对抗中只能作一个响亮的声音存在而占不了上风。其原因在于,先描绘出一段真实的历史,然后用它来服务现实政治的创作思想没有变:40年代的史剧,题材大体都是写明末清初的爱国故事(只有郭沫若写战国史剧),以和抗日战争类比;60年代初,由于刚平息西藏叛乱,又处三年困难时期,所以全国都大写文成公主和大写勾践卧薪尝胆;70年代末,著名的史剧《秦王李世民》和《大风歌》仍然继续着类比的思路,以写李世民果断发动“玄武门事变”和写刘邦老臣反对吕后篡国来歌颂粉碎“四人帮”。正是在此背景下,60年代初、80年代初的历史剧讨论完全是重复原有争论而毫无进展。一方说,既写历史题材,就要反映历史真实;另一方说,既然史剧是诗而不是史,就应允许大胆虚构。于是,只能满足于既要历史真实又要虚构的结论。

为了打破这种局面,80年代以来有过不少理论突破的尝试,其中最重要的是三篇论文。

首先是余秋雨的《历史剧简论》。该文为虚构的限度提出了七条细则:“一,著名的历史事件的大纲节目一般不能虚构;二,历史上实际存在的重要人物的基本面貌一般不能虚构,当他们成为剧中主角时更应慎重;三,历史的顺序不能颠倒,特定的时代面目、历史气氛、社会环境须力求真实;四,剧中纯属虚构部分的内容,即所谓‘假人假事’,要符合充分的历史可能性;五,‘真人假事’,其事除了要符合历史可能性外,还应符合‘真人’的性格发展逻辑;六,‘假人真事’,即虚构一个人物来承担历史上真有过的事件,必须要让这个‘假人’的性格与这件事具

有内在的统一性；七，对于剧中非虚构的部分，即‘真人真事’的处所，不要对其中有历史价值的关节任意更动。”^①

这七条每一条都是正确、实用的。但它们并不能一举解决虚构的限度问题。因为这七条经验的概括尽管煞费苦心，还是不能说明虚构实践的全部现象。例如第一、二条是最重要的，用的却是“一般不能”的说法，即留有特殊就能的漏洞。而根本的问题在于，这七条是要调和诗与史的矛盾，在历史真实与虚构之间制定一个协议。假如虚构限度只是这样一个技术性问题，那么从40年代到80年代的争论就大部分可以避免了。

另一篇文章是王瑶的《郭沫若的浪漫主义历史剧理论》。与余秋雨的思路不同，王瑶寻求突破是诉诸于建立新的理论格局，即把史剧理论分为现实主义、浪漫主义两类。该文认为历史剧的虚构存在着“究竟是按照历史‘可能怎样’进行虚构，还是按照历史‘应该怎样’进行虚构”的问题，这两类情况是创作方法的不同，郭沫若属于后者，所以是浪漫主义的史剧实践和史剧理论。这一套说法中存在着三个错误。第一，虚构只能按可能怎样，绝不能按应该怎样去虚构。关于“应该怎样”的虚构，王瑶指出，就是按“符合人民的愿望，也符合历史发展的方向”^②去虚构。这就是如古代戏曲中编造岳飞直捣黄龙府，迎回了二圣的写法。这是那种真正必须反对的反历史主义。第二，郭沫若史剧的虚构并不是按应该怎样虚构的。第三，创作方法和虚构的限度之间并无必然的联系。一部完全虚构的作品可以是现实主义的，一部虚构很少的作品可以因所写的真人真事本身即具理想性质而是浪漫主义的。所以，根本不能用创作方法的概念来解决虚构的限度问题。实际上，王瑶的文章造成了

① 余秋雨《历史剧简论》，《文艺研究》1980年第6期。

② 王瑶《郭沫若的浪漫主义历史剧创作理论》，《文学评论》1983年第3期。

这样一种观念：谨守史实是现实主义历史剧，大胆虚构是浪漫主义历史剧。这种观念影响很大^①，搅乱了历史剧理论。

第三篇文章是郭启宏的《传神史剧论》。该文把我国现代史剧概括为“演义史剧”、“写真史剧”、“传神史剧”三个演进阶段。作者提倡“传神史剧”，认为这种史剧是传“历史之神”，“人物之神”和“作者之神”的史剧^②。该文在理论上并不那么严谨，例如它竟然未提到传神史剧主张与郭沫若 40 年代史剧理论之间的联系。但该文的理论意向是正确的，是值得高度重视的。其理由有二：第一，传神史剧论是对史剧的诗的本性的张扬和对史剧创作中作者主体性的张扬，是对奉行两条原则的史剧理论格局的突破；第二，这种理论突破是以创作实践为基础的。新时期以来，戏曲文学创作的成就远过于话剧，而又主要体现在新编历史剧的成就上。以陈亚先的《曹操与杨修》、郑怀兴的《新亭泪》、郭启宏的《南唐遗事》等为代表的数十个一流水平的新编历史剧正是以写心、写神为其追求和特色的。

这样，我们看到，在长期艰难探索之后，我国的历史剧在实践上和理论上都已突破旧格局。于是，关于虚构的限度的思考也有了展开和深入的可能，它可以摆脱抽象谈论历史真实和虚构的境地，走向广阔的思维空间；回顾前人的思考，追索采用历史题材的动因，分析创作的实践，从而得出有价值的结论。

二

关于虚构的限度及其根据，在以往的探讨中存在着两套对立的想法。第一套想法基于历史真实的原则，据此，历史剧创作的逻辑应当是：先恪守基本史实，再现历史真实，进而以虚构塑造艺术形象，增加艺术感染力。因此，虚构只是为了增加艺

^① 此提法被广泛引用。郭沫若研究专著新出版者大多采用此说。1997 年出版的《中国当代戏剧史纲》(社会科学文献出版社)中仍用此说。

^② 郭启宏《传神史剧论》，《剧本》1988 年第 1 期。

术感染力,它的范围应是比较有限的,如果只是想再现历史,就用不着虚构了。另一套想法基于史剧本质是诗而不是史的信念,据此,虚构应是范围广大的,自由的,虽然反映历史要大体正确,但不应规定恪守基本史实。

为了判定这两套想法的是非,让我们先看看前人的思考能给我们什么教益。

关于为什么要虚构,中外理论家为我们清楚说明了两条理由,一是为了在艺术作品中构成完整的形象世界,二是为了今日的观众理解历史。

郭沫若指出:“历史家求准确而不怕伤其零碎,史剧家注重在构成而务求其完整。”^①雨果在他的《〈克伦威尔〉序言》中对艺术须构成完整的形象世界说得更具体:“艺术历观各世纪和自然界,穷究历史,尽力再现事物的真实,特别是再现比事物更确凿,更少矛盾的风俗和性格的真实,它起用编年史家所节略的材料,调和他们剥除了的东西,发现他们所遗漏的并加以修理,用富有时代色彩的想象来充实他们的漏洞,把他们任其散乱的东西收集起来,把人类傀儡下面的神为的提线再接起来,给一切都穿上既有诗意而又自然的外装,并且赋予他们以产生幻想的、真实和活力的生命,也就是那种现实的魅力,……”^②显然,必须有虚构,才能构成完整的形象世界。

关于为让观众理解而虚构,黑格尔的论述是经典性的。黑格尔提出,“艺术中最重要的始终是它的可直接了解性”,如果写历史而一切依历史原貌,广大观众就会面对一个“希奇古怪不可了解的世界”。于是,黑格尔主张写出“过去时代和外国人民的精神”,“因为这种有实体性的东西如果是真实的,就会对

① 郭沫若《历史·史剧·现实》,《中国当代文学研究资料·郭沫若专集》

② 载《世界文学》1961年第3期。

于一切时代都是容易了解的；但是如果想要把古代灰烬中的纯然外在现象的个别定性都很详尽而精确地摹仿过来，那就只能算是一种稚气的学究勾当”。艺术家应该正确传达历史精神，在表现它时“注意到当代现存的文化、语言等等”，从而在历史外在方面只“要求大体上的正确”而“徘徊于虚构与真实之间”。黑格尔把这叫做“认识到真实，而且把真实放到正确的形式里”^①。

这两种理由告诉我们，虚构在历史剧中并不是正确反映历史之外的补充手段，而是表现历史本身必不可少的基本手段。

那么，这种随处应用的虚构有什么应用尺度呢，换言之，历史剧是否尊奉历史真实的原则呢？在这个问题上，中外理论家的看法都是否定的。西方理论家所说的道理一般都遵亚里士多德《诗学》，即指出史剧目的在于追求普遍性的东西，而不是意在反映“个别的事”。而中国古代理论家则把不守历史真实视作常识，说得格外决绝：

凡传奇以戏文为称也，亡往而非戏也，故其事欲
谬悠而亡根也。（胡应麟：《庄岳委谈》）

戏与梦同。……近来文人，好以史传合之杂剧，
而辨其谬讹，此真是痴人前说梦也。（谢肇淛：《五杂俎》）

有意驾虚，不必与实事合。（吕天成：《曲品》）

古戏不论事实，亦不论理之有无可否……（王骥
德：《曲律》）

传奇无实，大半皆寓言耳。……凡阅传奇而必考
其事从何而来，人居何地者，皆说梦之痴人，可以不答
者也。（李渔：《闲情偶寄》）

① 黑格尔《美学》第一卷，347～354页，商务印书馆1981年版。

写历史剧到底有没有表现历史真实的任务,这是一个最关键的问题。为此,我们只能分析采用历史题材的动因。

剧作家采用历史题材进行创作,动因可以很复杂,但清理一下,大致可归结为6种:①使作品可信;②借用历史故事;③获取某种历史精神;④影射现实,⑤传播历史知识,⑥表达史识。而一部作品可能不单有一种动因。

亚里士多德《诗学》第九章就谈到上述第一种动机。亚里士多德认为写“已发生的事”,就能使作品可信这样的逻辑是可笑的,因为已发生的事未必都合情合理,虚构的故事合情合理观众就会相信,而“那些所谓熟悉的人名,也仅为少数人熟悉”。可尽管亚氏是正确的,这种浅薄的动机还是有效果的,因为一般观众往往把戏剧当历史。于是狄德罗看到了利用这种效果之道,他指出,“悲剧作家从历史中借用过来的众所周知的部分,使得他想象出来的东西也被观众当作是历史事实而接受了”^①。于是,利用历史题材“已发生”的性质来获取观众相信作品这种动机,其实不是求历史真实,而是获取虚构的便利。

关于第二种动机,即利用历史故事,莱辛说得最透彻:“作家就是用情节来表现他的创作意图的。他之所以需要一段历史,并非因为它曾经发生过,而是因为对于他的当前的目的来说,他无法更好地虚构一段曾经这样发生过的史实。如果他偶然发现一桩真实的不幸事件是合适的,他会满意这桩真实的不幸事件,但是,为此而花费许多时间去翻看历史书本,是不值得的。”^②为什么不必翻书?因为并无表现历史真实的责任。

第三种动机其实是和第二种相通的。因为当“作者当前的目的”就是传达某种真实的历史精神时,这就是第三种动机了。而传历史之神与传作者之神应该是相通的。历史的精神与它

① 狄德罗《论戏剧诗》之十,“悲剧的布局与喜剧的布局”。

② 莱辛《汉堡剧评》第十九篇。

的载体历史事实间有必然的联系,但有时,某种真实的历史精神并无一个戏剧性的事件可以集中表现,这时,真实的历史精神也可以虚构的故事来表现,郭沫若的《屈原》就是例子。而这里的关键在于,这种动机的目的在于历史精神是作者欲获得的普遍性意蕴,所以其动机仍非再现历史真实。

第四种动机即影射现实,它其实历史悠久。影射范围大可至政治、社会,小可至个人,影射虽然是讥讽、攻击,但其类比的机制同样可用于颂扬;其操作方式,首先是选择与欲影射的现实相似的历史人物和事件,其次是通过加工使所写的历史更具类同现实的特点。这种操作方式使它常受违背历史真实的批评。但这种批评是可笑的,因为此种动机本就是影射,本不以历史真实为责任。在两条原则统治时期,每次理论研讨都要提出“影射”的评价问题,总用历史真实来作评判标准,纯粹是一种无谓的自虐。

第五种动机是传播历史知识,毫无疑问它要求作品承担表现历史真实的责任。这种动机从来是受斥责的。如莱辛指出:“给大人物树碑立传,是历史的任务,而不是戏剧的任务。”^①我国明代谢肇淞言道:“新出杂剧,若《浣纱》、《青衫》、《义乳》、《孤儿》等作,必事事考之正史,年月不合,姓字不同,不敢作也。如此则看史传足矣,何名为戏?”^②类似的论述还很多,不赘引。为什么这种动机受斥责呢?因为它和前四种动机有了立场的不同。前四种动机是站在戏剧立场的,考虑的都是如何利用历史作题材去达到戏剧的目的(尽管第四种属实用性的目的),而这种动机却站在历史的立场,考虑的是怎样利用戏剧的艺术魅力去达到历史的目的。所以中外理论家要坚决与之划清界限,以维护历史剧是诗而不是史的性质。

① 莱辛《汉堡剧评》第十九篇。

② 谢肇淞《五杂俎》。

然而,我们却不能就此把这种动机从历史剧原理的探讨中一笔勾销。因为抱有史的目的的历史剧(以及历史小说)是一个极广大的存在。这就是历史演义。一套《中国通史演义》可说是代表性的作品。演义类作品以史为基本目的,同时又有诗的特征,即运用文学手法(情节组织、人物形象塑造、气氛渲染等),也一定程度上追求普遍性的意旨(在叙事中含有褒贬,明理喻义)。这种作品的产生,可追溯到向一般群众“讲史”的形式。更进一步则应追溯到中国的史官文化本身;《史记》对文学手法的运用已昭示了史传文学的成熟,而“寓义于事”的传统则在《春秋》中已奠定了。演义类作品有时因作者主体性的突出,对某些普遍性意旨有鲜明表现而可以超越自身,达到文学高度,但就其本性说,它是准历史和准文学。因为在历史范围内,它只是所谓“说部”,比不得“史部”著作是严谨的信史,而在文学范围内,它只是“演义”,即对已发生的事进行叙述。以传播历史知识为动机所产生的就是这样的作品。

第六种动机是表达史识。一般说来,历史剧总是要表达史识的,因为历史剧既以历史为题材,作者总是要表达对他所写的那段历史的理解,并且有责任以现代的观念去观照历史并把自己的识见表达出来。但表达史识有趋于诗的目的和趋于史的目的两种。趋于诗的目的者,其史识不过是开掘某种普遍性的意旨,这样的作品,其史识的史实依据和史识的合理性皆一目了然,无须专门论证,同时,这类作品也不特别宣称自己要表达史识。所以以表达史识为创作动机者,实为趋于史的一类,它们意在“个别的事”,即专为判定某段史事的是非、某个人物的善恶,有意要推翻成说或解开疑案而作。如郭沫若解放后的《蔡文姬》、《武则天》就明白宣称是要为曹操、武则天翻案的。这种表达史识,实际上是以戏剧承担历史研究的任务。这种史剧既然存在,便也应有其规律。这种规律可以例子来分析。首先是古典名剧《桃花扇》。全剧44出,借离合之情写兴亡之感的

侯、李故事所占篇幅不足五分之二，大部分篇幅用来全面、完整地展现南明弘光朝一年覆亡的历史，主要政治人物全部出场，主要事件全部展现，让我们看到魏忠贤余党如何通过拥立窃踞高位，小朝廷如何不思恢复倒行逆施，明军实力远过于入关的清军，却如何发生内战，致使黄淮一带千里空营，让清兵乘虚南下，扬州、南京陷落。这样，剧本便达到了说明明代“三百年基业，堕于何人，败于何事，消于何年，歇于何地”（《桃花扇小引》）的史学目的。再一个例子是美国电影《刺杀肯尼迪》。影片目的是要对这一著名疑案提出新见解。其做法是大量资料和实情的展示：当年，总统的政策如何与战争利益集团不可调和；总统出巡之日，当地警察和联邦政府相关部门竟然放假；地形；目击者证词；子弹与伤口不符。最后，影片据此作大段逻辑分析，对这一事件的官方结论提出质疑。这两个例子清楚地显示了“以史为史”的规律，就是说，既然提出的是历史的任务，就用历史研究的方法去解决。相形之下，郭沫若的《蔡文姬》和《武则天》就是反面的例子了，它们不是展示欲重新评定的历史人物的全部主要事迹，而是抓住一点不及其余，对这次要的一点进行艺术渲染，塑造曹操、武则天的美好人格形象，就此给人物“翻案”。这是“以诗为史”，即用艺术的手段煽情来解决历史研究的任务，它既违背诗的规律，又违背史的规律。这样的“表达史识”是万万要不得的。

由以上分析可以发现，虚构的限度问题之所以难解决，实由于采用历史题材进行创作的动机具有多样性，复杂性。为了清出头绪，必须梳理、区分。如果剔除影射这种实用性的非诗非史的动机，我们便区分出两类历史剧，一类包括上述前三种动机，是为了诗的目的而利用历史题材的历史剧，另一类包括后两种动机，属于为了史的目的而利用艺术手法的历史剧。

在创作实践中，有些作品可能处于这两类之间的状态。但这恰恰使上述理论的区分更为必要。因为这两类史剧在要不

要表现历史真实的问题上有着原则的不同。前者本质是诗,基本上不把表现历史真实作为自己的任务,虚构的限度是一个从艺术角度来讨论的问题;后者本质是史,表现历史真实是它的基本任务,虚构的限度是一个从历史角度来审视的问题。实际上,历史剧是诗,所以可大胆虚构和既写历史题材,就要表现历史的真实,这两种对立的观念就分别来自于前者和后者。而讨论虚构限度问题时的一切混乱和困惑都只是由于把这两类史剧混同在一起。因此,中外古今理论家的有关史剧原理的论述总是在倡导前一类历史剧,总是致力于同后一类史剧划清界限。明确地把两类史剧区分开来,我们便有了解决虚构限度问题的基础。

三

以史为目的的历史剧既然要承担表现历史真实的责任,它的虚构限度问题既然是从历史的角度审视的,那么问题就简单了。这里正适合用制定规则,以形成一个虚构与历史真实之间的协议的办法。由于须维护历史真实的原则是明确的,这协议也就简单、明确:时代背景不得虚构,重要事件重要人物的面貌不得虚构,历史事件的顺序及关键性的时间、地点不得虚构。总之,虚构限于一切次要方面,且须合乎历史的可能性。

在以诗为目的的历史剧中,我们才真正面对着虚构限度问题的复杂性。复杂性何在呢?我们首先会意识到,一方面,虚构是有限度的,因为这种历史剧以获取某种普遍性意旨为目的,并不承担反映历史真实之责,所以也就不能有哪一方面不能虚构,否则就损害历史真实这样的限制;另一方面,虚构又是有限度的,因为历史题材是创作的基础,作者可以改动史实,但终不能以无限制的虚构把原题材弄得面目全非以至破坏了创作基础。于是,虚构在这里是理论上无限度,实践中又有限度。显然,虚构的最大限度这条界限我们划不出来,因为它是不确

定的,在每部作品中不相同的。这种不确定性,实际上表明虚构的限度在这里有着不同于在前一类史剧那里的性质。如果比之于一艘船去航海,那么虚构的限度在以史为目的历史剧那里是个划定哪些海域不得进入的问题,而在以诗为目的的历史剧这里却是有限的船在无限的海洋中能开到多远仍不覆没的问题。前者是一种消极的史的限制,后者却是如何挖掘客观可能性、发挥主观能动性的艺术创造问题。所以,要弄清虚构的限度,就必须分析以诗为目的的历史剧的艺术创造。

这里的基本问题是诗的目的与应用历史题材的手段的统一,而其实质是主体性原则和客体性原则的统一。在这里,创作的目的是诗,即作者欲表达的某种普遍性意旨。为此目的,作品的人物,情节都要构造、设置得能最佳地体现这种普遍意旨,这就是主体性原则。历史题材在这里是创作手段,但它作为“已发生的事”,却是自在的存在,这种自在性就是客体性原则。随意虚构可以满足主体性原则,却可能破坏客体性,恪守客体性,又可能满足不了主体性。这个矛盾,是通过选择和开掘来解决的。历史上真人真事浩如烟海,作家只选择能表达自己主体意旨的人和事,只开掘复杂的人和事的能表达主体意旨的方面。被选择和开掘的东西保持着其客体性,又能体现作者的主体性,这样就造成了主体性与客体性的统一。不过这种统一,只是基本统一或根本统一,即主体意旨与客体内蕴基本一致或存在某种根本上的一致性,真正高度统一的情况,也即客体的自在状态能满足完美表达主体意旨的要求的情况,是少见的。于是,剧作家就对历史题材作些改造,包括更动史实,以满足表达主体意旨的要求。我们关注的创造性的虚构就发生在这里。这种虚构能达到什么程度,只有举例说明。

首先是对重大史实的改动。在新时期以来的戏曲新编历史剧中不乏其例。陈亚先的《曹操与杨修》为了突出人才的重要,把力量最强盛,时时要吞灭蜀、吴的曹操写成势危途穷,非

得一人才不能解困的境况，更动了历史环境；曹杀杨修本是因杨卷入了夺权斗争，剧中也改为出于对杨修之才气、傲骨的嫉恨。而此剧被誉为新时期戏曲的最高成就。再如郭启宏的《南唐遗事》，写李后主事，却将杀李煜者由赵光义改成赵匡胤，以便宋太祖频频出场，与李后主形成性格对比。此剧曾获全国优秀剧本奖头名。显然，只要作品写出了深刻的诗的意蕴，这类虚构是观众可以接受的。

其次，是情节的大规模编造。其例子就是郭沫若的《屈原》。该剧写屈原的一天。上午在宫中，南后故意在楚王进门时装头晕倒向屈原，屈原不得不抱持，楚王大怒，罢了他的官，改变了屈原主张的“联齐抗秦”的国策。屈原悲愤近疯，晚间被囚禁，终于情绪爆发，冲出囚所。这一抱、一疯、一囚的一天故事全属杜撰，但该剧是公认的现代历史剧代表作。如果说对《曹操与杨修》、《南唐遗事》一类情况可解释为某些史实的改动有助于把历史内蕴揭示得更深刻更鲜明的话，对《屈原》又该怎样解释呢？虚构在这里还有什么限度吗？实际上，从40年代以来，人们只是承认此剧写出了屈原形象，而对其虚构怎么算为合理始终无一说法。但我们在此可以提出一种说法，这就是“原型”。这是取自西方原型批评的一个概念。原型又称母题，它本身是某种人物做了什么事，遭什么命运这样一个故事的模式。原型的特点是，它可以化为无数版本流传，但只要故事中所含原型不变，故事总保持其内涵不变。屈原一生的故事概括为一个模式，就是忠贞高洁之人为昏王和小人不容。这也就是原型。《屈原》中一天的故事虽出编造，但恰恰鲜明地体现了这原型，而写屈原一生二十多年经历却不能鲜明有力地做到这一点。这样，“原型”说明了《屈原》虚构的合理性，也提供了一种限度，就是说，虚构应以不伤原型为限度。

然而，一些成功之作立即就把我们刚要建立的限度打得粉碎了。因为不少作品就是靠改动原型，即在原历史题材的梗概

大节上进行变化而成的,而且常常是大放异彩,或化腐朽为神奇。在90年代作品中,我们看到罗怀臻的《西施归越》。剧中虚构出西施怀有夫差遗腹子的情节,于是其归越风波陡起,政治的无情、人心的险恶、西施的痛苦这些原被隐过、淡化的东西被尽情挖掘出来。这种写法并非新创,中外皆有先例的。近一些的是美国戏剧《莫扎特传》,公然编造莫扎特系由当时维也纳宫廷首席乐师出于嫉妒迫害而死,该乐师晚年在发疯与忏悔中度日的故事。此戏大受欢迎,被拍成同名电影流行世界。远一点的是元杂剧中的名剧《汉宫秋》,戏中把幽怨于深宫不得见君,遂自愿请行,嫁到匈奴生活了几十年的王昭君写成汉元帝的爱妃,被匈奴兵临城下索去,远嫁北上行至边界就投河自尽了。这些戏对历史的篡改似乎一部比一部更大胆,但的确创造了巨大的审美价值,《莫扎特传》写出了天才与庸才的人生悲剧,《汉宫秋》写出了深深的民族屈辱感。

像《西施归越》、《莫扎特传》、《汉宫秋》这样的作品,对于思考虚构的限度来说是最有价值的。一方面,它们大胆地改造“已发生的事”,明显地越过了历史真实的底线。另一方面,它们又正是以诗为目的的历史剧的理想,因为这种史剧的规律,即以历史题材为基础进行创作,并不承担历史真实的责任,充分挖掘客观可能性和发挥主体能动性以获取某种普遍性的意旨,在这里得到了纯粹的体现。中国古典剧论要求自由创造,主张“剧戏之道,出之贵实,用之贵虚”(王骥德《曲律》),主张“凡为小说及杂剧戏文,须是虚实相半”(谢肇淛《五杂俎》),说的其实就是这样的作品。对于这样的作品,虚构的限度问题,是具体的实践问题。

所谓实践问题,实质是观众问题,即艺术家的虚构能否为观众接受的问题。艺术家固然可以不承担历史真实的责任,为追求某种普遍意旨而大胆虚构,但如果观众感到这种虚构伤及历史真实,因而产生作品不可信之感,作品就将遭失败。这便

是实践中的限度。

对这个问题,前人是思考过的。亚里士多德在《诗学》中说,“即便熟悉的人名,也仅为少数人熟悉”。直到18世纪,莱辛仍重复同样的调子:“有多少人知道发生过什么事情?”^①这个理由是很干脆的:广大观众没什么历史知识。但这不是解决问题而是取消这一问题。实际上,随着时间的推移,东西方的戏剧都必须面对历史知识普及化后有一定历史知识的观众。于是中国古典剧论中出现了两种相反的应对之策。第一种对策是理想化的,就是要求观众与剧作家建立一种审美的默契。明代王骥德在其《曲律》中说道:

元人作剧,曲中用事每不拘时代先后,马东篱《三醉岳阳楼》赋吕纯阳事也,【寄生草】曲:“这的是烧猪佛印待东坡,抵多少骑驴魏野逢潘阆”,俗子见之,有不啻以为传唐人用宋事耶?画家谓王摩诘以牡丹、芙蓉、莲花同画一景,画《袁安高卧图》有雪里芭蕉,此不可易与人道也。

王骥德指出唐人用宋事之违反历史常识,雪里有芭蕉之违反自然物理,是古人从来的做法,他实际上是要求观众理解这是主情、主意而在外部表现上无所限制的美学原则。对此,只有“俗人”才以为怪事。谁要硬是理解不了,他也没办法,“此不可易与人道也”。明代文人剧作家多取这种态度,认为自己反正坚持这种自由,观众应当接受,谁要对虚构质疑,就斥之为“痴人说梦”。与此相反的对策是实用的,即只有清初李渔提出的“虚则虚到底”,“实则实到底”^②的主张,这实际上是迁就观

① 莱辛《汉堡剧评》第十九篇。

② 李渔《闲情偶寄》。

众,避免虚实相半引起疑惑的权宜办法。实际上,这两种对策都不能完全贯彻,因为前者只适用于对文人观众,而后者,对普遍观众,实不必要走到要末“虚到底”要末“实到底”的极端。尽管如此,这两种对策的思路已提供了极其重要的启示。这启示就是观众对待历史剧中虚构的态度来自两个不同的方向,发自两个不同的维度。

观众对虚构的一种态度采否定的方向,即不接受某种虚构,它发源于历史知识的维度。观众接受某一虚构与否,并不取决于该虚构的大小,而是取决于观众历史知识的多少。有时,某些细节的虚构也不能容忍。例如,某一电视剧中出现一群日本兵乘坐一辆解放牌卡车,中国的观众就是不能接受的,因为他们认识这种卡车,知道这不是日军的卡车,这就损害了电视剧的可信性。由于虚构能否被接受与观众历史知识相联系,所以历史题材时代越近,虚构的余地越小,某段历史观众越熟悉,虚构的余地越小。总之,可归纳为这一规律,虚构可达的程度与观众历史知识的多少成反比。

观众对虚构的另一种态度采取肯定和宽容的方向,它发源于审美素养的维度。在这个维度上,观众不是没发现,而是清楚地看到某种虚构明显地违反了历史真实,但他们能意识到这是出于审美的需要,理解到作者高明的用意所在,所以乐于接受这一虚构,甚至击节赞赏。《屈原》、《西施归越》、《莫扎特传》、《汉宫秋》的大胆虚构就是这样被接受的。更广而言之,从古典戏曲直到现代的魔幻现实主义的表现方式中违背历史真实的成分就是这样被接受的。这种机制又是不断发展的;艺术家的创造不断地提高观众的审美素养,观众审美素养的提高又不断地给艺术家更大的创造余地。而总的说,可以归纳为这一规律:虚构可达的程度与观众审美素养成正比。

至此,我们可以小结了。我们发现黑格尔所说的在“虚构与真实之间”的“徘徊”是可以具体描述的。以史为目的的历史

剧,虚构的限度是不违背主要史实。以诗为目的的历史剧,其虚构的限度在于观众的认可,这种认可是观众基于历史知识的挑剔和出于审美素养的宽容两条相反原理共同作用的结果。

这两种历史剧,在价值上是不等同的。后者才是真正意义上的历史剧艺术。愿中国的历史悠久的史剧艺术放开手脚,展翅高飞。

关于历史剧问题的三点追问

吕效平

建国以来，历史剧曾经两度成为戏剧界创作的热点，历史剧问题也随之两度成为文艺理论界和评论界讨论的热点。

第一次，是在 50 年代末和 60 年代初。郭沫若、田汉、曹禺这几位戏剧界的泰斗人物先后创作了《蔡文姬》、《关汉卿》和《胆剑篇》。著名历史学家吴晗也在历史剧热潮的感召下，写出了后来林彪、江青集团借以发难，掀起了“文化大革命”的《海瑞罢官》。此外，全国各地的剧团还上演了《甲午海战》、《则天皇帝》等一大批颇具影响的历史剧作。与此同时，围绕历史剧是“历史”还是“艺术”这一中心问题，以吴晗等人为一方，李希凡等人为另一方，出现了热烈的论争。茅盾写作了长篇论文《关于历史和历史剧》，试图全面解答论争中所涉及的问题。

第二次，是在 80 年代。“文革”的灾难刚刚结束，老戏剧家陈白尘饱含政治和艺术的激情，创作了《大风歌》；另一位老剧作家曹禺也怀着“枯木逢春”的心情和对已故总理周恩来的深深怀念完成了由他“命题”的《王昭君》。这两部历史剧发表之初，都在全国人民和文艺界中引起了极大的振奋，人们对“四人帮”的极“左”文风、帮派文风早已深恶痛绝，对被他们压抑、批

判了十多年之久的老艺术家的艺术生命力的再次勃发感到欢欣鼓舞。但是,在一阵热情的欢呼平息之后,人们听到了怀疑和失望:青年评论家顾小虎、曾立平首先著文,批评《大风歌》在表现那场“并无什么是非可言的权力之争”时,“把自己的屁股坐到了……正统‘拥刘’集团一边”^①;更有许多文章或者直接或者宛转地指出了《王昭君》的创作方法及其主要人物塑造上的失误。

《大风歌》和《王昭君》的发表以及关于这两部历史剧的批评,拉开了新时期历史剧创作和讨论的帷幕。80年代,历史剧的新人新作时有问世,关于历史剧的话题也不时有人重新拾起,但是总的趋势是:一方面,它渐渐地由“热”趋“冷”,逐渐从社会生活中“淡出”,不再成为热门话题;另一方面,却是随着戏剧家主体价值和戏剧本体价值的再发现,出现了一些超越“十七年”历史剧观的新观点,产生了一些超越“十七年”中大师们创作的新作品。

一、我们超越了古人还是超越了艺术的界限

吴晗把中国戏剧史上95%的历史题材戏剧划定为“故事剧”,把它们从“历史剧”的范畴中驱赶了出去,以便维持他的“历史剧”概念的纯洁性,使他的理论与戏剧史上的创作实践吻合起来。如果他的5%与95%的区分是科学的,接下来的问题便是:仅占作品总量“5%”历史剧的问题还有那样重大的价值吗?关于这个问题的一次次讨论还值得吗?因此,尽管他正确地指出了古人基本上不写历史剧这个重要的事实,他的将历史剧与写古人古事的非历史剧严格地区别开来的观点还是不被大多数人接受。他指出的这个戏剧史上的事实,与他本人对历史剧的提倡,与他所给予历史剧的崇高地位也是相矛盾的,除

^① 《〈大风歌〉读后》,《文学评论》1980年第6期。

非他承认“历史剧热”的现象只是戏剧艺术发展史上的一个例外。有时候,他几乎真这么想,他说过,“‘历史剧’这一名称,到底从何时开始,我不清楚。好像在解放前没有这一名称,而是解放后才这么叫的。”^①

茅盾系统地研究了中国古代戏剧家对于历史题材的态度,认为除了一部《桃花扇》,古人创作时对待历史的态度,基本上是心存影射,逢场作戏,他们处理史料的方式,基本上是张冠李戴,改头换面,斩割装配,为所欲为。其实,茅盾的研究仍然是不彻底的,否则,为什么不研究《西厢记》?对于王实甫来说,崔莺莺的素材也是历史的。古人剧作的题材以历史为多,但他们一般不寻求在作品中反映历史的真实,无论史实的真实还是“本质”的真实,都不是他们的兴趣所在,他们借用古人古事之名,写的是自己的生活、自己的世界、自己的情感、自己的观念。这一点在写戏的看戏的都以为是理所当然,彼此心照不宣。顾颉刚说“京剧是市民戏剧”,要人们“别老想着‘高台教化’”。他觉得,京剧舞台上的皇帝、官吏、才子、佳人实际上都是用市民的心理、愿望创造出来的。《四郎探母》“实际上完全是两个市民家庭的情趣,哪有一点儿政治斗争、军事斗争的意思?”《龙凤呈祥》里的刘备,不是统帅和政治家,“活脱是个市民嘛”,而乔国老,收人钱财,替人消灾,倚老卖老,糊里糊涂,“完全是一个市民中舅老爷的形象”^②。市民戏剧对待历史的态度,其实与元曲、传奇的知识分子作者是一样的,他们只写他们自己。如果今天的剧作家也放弃了寻求历史真实的创作意图,放弃了借助历史真实教育人民的目标,他们还会谨守历史剧与非历史剧的界线,还会坚持把自己的作品称作“历史剧”吗?郭启宏就说:“严格地说,新编历史剧是一个很不缜密的概念。‘新编’相对

① 吴晗《历史剧是艺术,也是历史》,《戏剧报》1962年第6期。

② 《中国戏剧》1996年第5期。

于‘旧编’而言,理应新在观念上,而观念之新岂历史剧所独霸?‘历史剧’又相对于‘现代剧’而言,不过题材有别而已,并未涉及思维定势或创作方法。只是人们多年沿用‘新编历史剧’这一概念,习以为常,笔者只好继续袭用”^①。这种“姑妄存之”的态度也许在当代剧作家中是有代表性的。

用戏剧的艺术来反映客观的历史真实,还是借用历史上的事件和人物来实现自己的艺术目的?使用历史题材的戏剧家在构建自己的艺术世界时,是追求使自己的艺术世界与历史的真实世界相吻合,把这种吻合作为戏剧创作的最高目的呢,还是仅仅追求表现于舞台的艺术世界自身的完整、可信、感人,而不关心历史的真实?西方戏剧家的态度和中国古代戏剧家的态度基本上是一致的。在亚里士多德看来,希腊悲剧作家所以采用历史人名,为的是增加悲剧故事的可信性,而不是用悲剧去反映历史;历史家“叙述已发生的事”,戏剧家则“描述可能发生的事”。亚里士多德的这个区分史学和戏剧的原则告诉我们,在古希腊,戏剧没有反映历史真实的责任,却有为了实现自身目的而虚构的权利;有时候,戏剧和历史发生关系(多数希腊悲剧会出现这种情况),仍然是为了戏剧的目的的实现,而不是以戏剧去表现历史。所以,有些希腊悲剧“只有一两个是熟悉的人物,其余都是虚构”^②。18世纪的莱辛批评伏尔泰向戏剧作品要求历史真实的做法,是对戏剧家和戏剧职业的误解,“如果不说是误解,坦率地说,就是对他的刁难”。他说:“悲剧不是编成对话的历史;对于悲剧来说,历史无非是姓名汇编……如果作家在历史当中发现许多情节对于他的题材的润饰和个性化是有益的,他尽管利用就是。人们不该认为这是他的一件功劳,也不必认为这是一桩犯罪!”^③这还是说,如果戏剧使用了历

① 郭启宏《传神史剧论》,《剧本》杂志1988年第1期。

② 亚里士多德《诗学》第九章。

③ 《汉堡剧评》第126、128页,上海译文出版社1981年版。

史,也不过是为了它自身的艺术目的,不必以为它为历史做了什么,更无需指责它篡改了历史。我们知道,莎士比亚有十部以历史人名命名的历史剧,熟识而且十分敬佩莎士比亚创作的莱辛却说过:“把纪念大人物当作戏剧的一项使命,是不能令人接受的;这是历史的任务,而不是戏剧的任务。我们不应该在剧院里学习这个人或者那个人做了些什么,而是应该学习具有某种性格的人,在某种特定的环境中做些什么。悲剧的目的远比历史的目的更具有哲理性;如果把悲剧仅仅搞成知名人士的颂辞,或者滥用悲剧来培养民族的骄傲,便是贬低它的真正的尊严。”^①莎士比亚的历史剧,是我们所知的西方戏剧史上最好的历史剧。莱辛的观点,与莎士比亚的史剧创作是否一致?答案是肯定的。莎士比亚的历史剧根本经不起历史真实的推敲,但他所成功表现的人性,即“具有某种性格的人,在某种特定的环境中做些什么”的必然性,却使这十部戏具有了价值。莎士比亚的历史剧,以《亨利四世》和《理查三世》成就最高,究其原因,因为这两部戏成功地塑造了福斯塔夫、哈尔王子和理查三世这三个最具人性的艺术形象。这三个人物,福斯塔夫纯属虚构,哈尔王子与历史上的亨利五世并不吻合,理查三世则并非根据史料而是借鉴了另一部文艺作品创作的。更能代表莎士比亚成就的,是他的“四大悲剧”和《罗密欧与朱丽叶》,这五部剧作或者取材于编年史,或者取材于民间传说及前人记载的真人真事,按其题材来说,或者也可以称为历史剧,但是莎士比亚处理这些“史料”的态度和方式,更是随心所欲,绝无顾忌。没有这种无视史实,一心一意追求单纯的艺术目标的创作心态,就没有莎士比亚。试想,一部反映历史真实的《哈姆莱特》会是什么样子?不仅莎士比亚,后来的新古典主义剧作家和歌德、席勒都擅长处理历史题材,而他们只对艺术负责,不对历史负

^① 《汉堡剧评》第101页,上海译文出版社1981年版。

责的创作态度都是一致的。

把“历史剧”的概念及其命运放在中外戏剧史上考查,我们就不得不回答如下问题:中国当代向历史题材戏剧要求“历史真实”的正统史剧理论,以及在这个理论指导下创作历史剧,究竟是人类戏剧史上的一个必然的发展、进步,还是在特定历史条件下,一次偏离艺术轨道的短暂的偶然现象?吴晗的回答是:我们可以原谅旧历史剧,“因为旧时代的剧作家没有马克思列宁主义嘛,对历史的认识也不完全和我们一样,对历史和历史剧的区别和联系也不是很理解”,但是“对新历史剧则应该要求更高一些”^①。80年代,有人更为直率地表达了这种对自亚里士多德以来的戏剧理论的优越感:“比较认真地对待史剧理论的恐怕要算我们中国了。”^②我想,他说的是“当代”中国。但是,接下来的问题是:这个史剧理论的实践的成果在哪里?这个史剧理论在当今中国的命运如何?信奉“历史真实”的史剧作品,应推《海瑞罢官》、《蔡文姬》、《武则天》、《胆剑篇》、《王昭君》、《大风歌》为代表。这个成果并不值得我们向古人自豪,随着戏剧观念的由封闭走向开放,随着戏剧本体意识的回归,这些剧作越来越显露出它们出生的那个时代的局限,越来越丧失其舞台的生命力。拿大史剧家郭沫若来说,他按照正统史剧理论创作的作品,比较他以“在我国元代以来的剧曲家固早已采用,在外国如莎士比亚,如席勒,如歌德也都采用”的方法创作的史剧,艺术生命力的衰竭趋势是明显的。新时期以来的历史题材剧作,如《秋风辞》、《新亭泪》、《徐九经升官记》、《曹操与杨修》,其成就大大超越了前辈史剧作家的作品,可是它们无意追求“历史真实”,也经不起“历史真实”的检验。它们不是历史的,而是艺术的,是艺术家个人的。郭启宏1988年的宣言明白地告

① 吴晗《历史剧是艺术,也是历史》,《戏剧报》1962年第6期。

② 郑波光《试论史剧理论与悲剧理论的区别》,《文学评论》1983年第5期。

诉人们,过分夸大历史剧与非历史剧的区别、削弱历史题材戏剧的艺术本性、以反映“历史真实”为创作目标的史剧时代已经结束了,中国剧作家在处理历史题材时,将从关汉卿、王实甫、莎士比亚、莱辛的艺术方法中,借鉴更多的东西。

二、史剧的灵魂是“历史真实”,还是“当代真实”

正统史剧论者坚持,历史剧能够而且应当反映“历史真实”,并通过这个“历史真实”教育人民群众,达到“古为今用”的目的。如果这个“历史真实”是关于历史事实的真实,则给人民以历史常识的教育;如果这个“历史真实”是历史“本质”的真实,则给人民以社会发展规律的教育。果能如此,他们对于古人的自豪就不是没有道理的。历史上确实从来没有一部历史剧能够发挥这种科学和教育的作用。但是这个史剧理论的实践却常常是尴尬的。许多人谈到郭沫若创作《屈原》的方法过时了,因为其中有强烈的当代意识而缺乏审慎的历史精神,他们认为这种“影射”的方法是史剧创作的较为低级的方法,是在国民党专制统治下不得已而为之的。然而,人民热烈地接受了这部历史悲剧,并不介意它的当代意识和对历史的态度。当郭沫若宣布不再企图把古代与现代联系起来,要按照历史的真实,为曹操和武则天翻案,创作了《蔡文姬》、《武则天》时,人民群众和知识分子却采取了相当的保留态度,觉得他“把历史事件解释得现代化了”^①。陈白尘说自己“四十年来创作历史剧的准则”是:“首先要忠于历史。写出历史的真实,才能获得艺术的真实,通过艺术真实,才能获得以古鉴今的目的。”《大风歌》首演时,他声明戏中只有历史,没有“影射”,但观众有权“联想”。^②“影射”和“联想”有什么区别呢?按陈白尘的意思,前者

① 田本相、杨景辉《郭沫若史剧论》第269页。人民文学出版社1985年版。

② 陈白尘《〈大风歌〉首演献辞》,《浙江日报》1979年2月28日。

是塞进了作者的当代意识,后者是历史与现实的客观联系,与作者无关。当时就有人指出陈白尘“欲盖弥彰”^①,以后的研究者更进一步指出,剧中以吕雉为首的吕氏家族和以周勃、陈平为首的反吕集团的斗争,不过是不同政治集团的利益和权力之争,赋予这场斗争以反对分裂、维护统一的性质,是违背了历史真实;“非刘氏而王者,天下共诛之”的口号,不过是封建帝王的逻辑,“我们的历史剧作家竟然对这种封建正统观念固守不疑,岂不令人遗憾!”^②为什么追求“历史真实”的这位老剧作家,会出现如此失误?熟悉中国“文革”史、熟悉70年代末中国的社会气氛、了解江青给予陈白尘的政治迫害的人,谁都不会怀疑,是当代意识、当代情感干扰了陈白尘对“历史真实”的追求。

郭沫若和陈白尘的“遭遇”具有普遍性意义。“历史真实”并不像本世纪中叶自信而天真的中国史学家、戏剧家和文艺理论家所想象的那样易于捕捉。即使在自然科学领域,真理也不像人类在上个世纪以为的那样易于把握;一些物理学上最客观的解释,已经被证明不是惟一的解释。因为,科学的研究都是有目的的,科学学说就是要回答人类的目的和需要,而科学在发展,人类的目的和需要也在发展;任何科学研究不能绝对地排除它所使用的工具的局限和影响。而史学,其研究对象不像自然科学的研究对象,是一个可以重复观察、重复使用的相对稳固的物体;甚至不像人们曾经以为的那样,是历史事件本身。历史事件是瞬间流逝的,能够供史学家研究的只有历史事件的遗迹,事件则一去不复返了,没有一个事件是可以复制的。除了研究对象的不确定性之外,还有史学家主体的偶然性。和自然科学家一样,我们和历史打交道仅仅是为了适应我们的需要和目的,而我们的“工具”,我们既有的方法和知识,不可能没有

① 《对历史剧的有益探讨——记〈大风歌〉座谈会》,《剧本》杂志1979年第10期。

② 谭霈生《中国当代历史剧与历史剧观(中)》,《戏剧》杂志1995年第1期。

局限,更不用说我们的利益本能和情感的巨大“引力”。因为供我们研究的事件的遗迹总是不完整的和死去的,我们不得不借助想象把它填补和复活起来。这样,个人的因素就掺杂了进来。“任何一个事件的历史,对两个不同的人来说绝不会是完全一样的;而且人所共知,每一代人都用一种新的方法来写同一个历史事件,并给它一种新的解释。”“为什么人们一代接一代地对一系列已经消失了的同一些事件产生不同的印象呢?(1)由我们所能认识的实际事件所本身决定;(2)由我们个人的目的、愿望、偏见决定的,这些个人的目的、愿望和偏见都掺杂在我们对它的认识过程中。”^①从这个意义上说,历史阐述,既是现代对历史的解释,也是历史对现代的解释。这种历史与现代的对立统一,不是统一在“历史真实”的基础上,而是统一在“当代真实”的基础上。那种以为可以找到纯客观的“历史真实”的想法,不过是机械唯物论的天真想法。这就是为什么所有追求“历史真实”的历史剧,全都经不起它的史剧理论的检验,无一例外地被人从中揪出了当代观念和当代意志的尾巴,无一例外地被人捉住了违背史实的把柄。

至此,我们还没有谈到,戏剧和剧作家自身的特性与追求“历史真实”目标的矛盾。剧场的演出时间和演出效果决定了戏剧的单纯性和强烈性。戏剧一般没有足够的篇幅来展示复杂事件的复杂关系,成功的戏剧往往抓住一点,不及其余,展示重大事件或揭示社会规律非其所长。像《桃花扇》那样的戏,不改是无法演出的,而一旦改动,势必不能保持它“谨守史范”的原貌。剧场所要求的强烈效果,往往使得戏剧家把注意力放在感性的、偶然性的戏剧动作上,这些感性的、偶然性的东西对于阐释理性的、必然的社会学规律并无多少帮助。比较《海瑞罢

^① 卡尔·贝克尔《什么是历史事实》,引自《现代西方历史哲学译文集》第237页,上海译文出版社1984年版。

官》和《海瑞上疏》可以发现，史学家和戏剧家的关注点是很不相同的，史学家所要表现的东西也许更具普遍性，但不能立刻取得强烈的效果，戏剧家所要的剧场效果，史学家却可能会觉得缺少深刻的意味。在史剧中追求“历史真实”，要求剧作家下两个功夫：一是逻辑思维，二是钻故纸堆。像郭沫若那样兼作史学家和诗人应当看作例外，剧作家是诗人，形象思维和奔腾动荡的情感是他们的特征，要他们以戏剧的方式去寻求和反映“历史真实”，其结果，是阻碍他们飞上辽阔的蓝天作云雀之唱，而把他们拴在架子上作学舌的鹦鹉，图解政治家、社会学家和史学家的结论。

史剧反映“历史真实”是一个很天真，或者说，有时也很虚伪的理论。历史剧，就是历史题材的戏剧。所谓“历史题材”就是剧中人物生活在过去的某个历史时代，戏剧故事发生在过去某个历史时代，也可以说，戏剧家和观众相信剧中人物生活在过去某个确定的或不确定的时代，戏剧故事发生在过去某个确定或不确定的时代。历史剧和历史的关系，可能仅仅是剧作家为了“陌生化”的效果，把一个实际属于当代的故事，或者带有人性普遍意义的故事推到古代，借用一两个古代的人名，例如《铡美案》和《五女拜寿》；可能是较多地借用古代历史的或者传说的故事，由剧作家根据自己对于生活的理解和感受重新编织成戏，例如《长生殿》和《秋风辞》；可能是依据人们所熟识的古代性格，编织故事，表现和阐释这个性格，例如《大劈棺》和《山鬼》；可能是尽可能多地引用史实，但给予史实以作家自己的逻辑和解释，例如《桃花扇》和《甲午海战》。总之，历史剧中的史实有多有少，其间差别十分之大，形成一个广阔辽远的领域，剧作家借用和遵守多少史实是他个人的事，谁也无权要求他借用或遵守到什么程度，除非他宣称自己反映和记载了历史的真实，例如纪实戏剧。而纪实戏剧如前所说，不独采用历史题材，也采用现代题材，它自有一些处理艺术真实和历史真实、生活

真实的特殊规律,但是这个特殊的规律在戏剧创作中的意义不大,不能把它当做戏剧创作的一般规律。

不向历史剧要求“历史真实”,向它要求什么呢?或者说,以什么标准来衡量一部历史剧的价值呢?可以用王文英提出的一个概念,“当代性真实”^①,也就是说,要看一部作品透过作家的思想和艺术的个性,即“主体性真实”,传达了多么少当代意志、当代精神,看作品中的当代意志、当代精神具有多少社会进步和人类文化的价值或负价值。当年杨绍宣受到批评,因为他机械地、庸俗地宣传了当时的社会理想,亵渎了当代人新社会的自豪感;《武训传》受到评判,因为这部电影在一个武装革命刚刚获得胜利的时代,不合时宜地颂扬了教育救国的改良主义道路,使用了一个与新时代的创建者所不同的价值标准。

另一个问题是,历史剧不追求“历史真实”,它以什么使观众相信它的故事和人物呢?可以借用王文英的另一个概念,“假定性真实”^②,也就是说,看作品的艺术世界是否完满自足,是否符合逻辑。这个逻辑,通常是性格的逻辑,因此最重要的,就是看作品把握性格的深刻程度。此外,还要看作品怎样恰到好处地利用和征服观众有限的历史知识和大量存在的历史误解、历史偏见。比较一下吴晗和《海瑞上疏》的创作人员的态度是很有意思的。吴晗曾经批评《甲午海战》:“有一场戏表现李鸿章要求各国公使调停的宴会,所有俄、英、美等国公使都不吭气,而美国公使的随员(日本特务)却哇啦哇啦大讲一通。这就违反了实际情况,因为在外交场合,这是不会发生的事情。”^③《海瑞上疏》的态度不同。最初,“海瑞的疏本递上以后,嘉靖皇帝是在后宫阅览的……上疏人海瑞却不在场,戏的矛盾就拉不

① 王文英《历史剧真实新探》,《上海社会科学学术季刊》1986年第3期。

② 同上。

③ 吴晗《历史剧是艺术,也是历史》,《戏剧报》1962年第6期。

上去。最后……思想一解放，才想到历史事实虽然海瑞确不在场，但写成一个历史剧，又何尝不可以让海瑞到金殿上去和皇帝面对面展开合法斗争呢？这一改动，戏的面貌就完全不同了，戏剧性和矛盾冲突就大大加强了”^①。吴晗要求的，是以符合历史事实的真实细节让人信服，这是吃力不讨好的笨办法；《海瑞上疏》则依靠戏剧的逻辑，利用观众对于历史细节的无知和忽略，这才是艺术的方法。郭沫若也谈到，周恩来曾批评他在《棠棣之花》中让聂政守三年丧不合历史常识，但他认为，这符合聂政的性格，也适应了观众的心理。郭沫若是正确的。

余秋雨注意到历史剧鉴赏中“常常会产生的奇特现象”：“对于有些大胆的、整段的虚构完全接受，而对于有些细致的更动却十分敏感、颇多非议”^②。这种现象，以艺术的逻辑是好说明的，以“历史真实”的逻辑就无法说明；从观众的历史知识和“历史无知”出发是好说明的，从纯客观的历史出发就无法说明。

三、除了方法的差异，史剧和史学还有没有对象的差异

曹禺这样讲过他创作《王昭君》的动机：

我现在想写的王昭君，是力图按照毛主席在“六条标准”中提出的“有利于民族团结”的指示精神去思考的。关于写这个戏，周总理指示我的基本精神是：民族团结，文化交流。我想写一个比较符合历史真实的剧（当然不能完全符合，因为历史剧不只是“历史”，还有个“剧”字，要有戏剧性）。王昭君是个笑嘻嘻的而不是哭哭啼啼的王昭君，是一个促进民族团结的王

① 《海瑞上疏·前记》。

② 余秋雨《历史剧简论》，《文艺研究》杂志，1980年第6期。

昭君,一个可能为周总理赞成的王昭君。^①

“一个笑嘻嘻的王昭君”是被权威史学家证实了的。在曹禺创作之前,历史学家翦伯赞写过一篇文章,以史料证明,王昭君是自愿去边塞的,她的出塞和亲促进了汉民族与北方少数民族的团结,是进步的历史行为,而过去戏剧把她写成一个哭哭啼啼的悲苦形象,违背了历史的真实,传布了错误的历史知识。如果从史学上说,自愿去边塞和促进了民族团结这两点都是真实的,具备了“历史的真实”,曹禺的创作是不是就有了一块坚实的基础了呢?问题是:一个“笑嘻嘻”的王昭君和一个“哭哭啼啼”的王昭君,哪一个更具美学上的意义?历史剧创作应该遵循史学的法则,还是应当遵循美学的法则?戏剧和史学,除了方法的区别之外,还有没有对象的区别,史学的对象一般能不能够成为戏剧的对象?我们常常听到历史学家要求戏剧把史学的内容当作描写的对象,我们也听到戏剧理论家提倡“把‘人’作为历史生活中心”的历史观^②,史学和戏剧的对象的区别就这样被忽略了。

史学确实应当把“人”看作历史生活的中心,但是,史学上的“人”是群体的人,抽象的人,拿破仑的伤痛如果没有影响战争的进程就会被史学当作偶然忽略不计,即使是历史上的英雄,史学所注意的也只是他对群体产生了后果的行为,如果政治家已经为政治牺牲了爱情,只要他把个人的痛苦埋藏在心灵,这痛苦也是忽略不计的。戏剧中的“人”是个体的人,具体的人,他所经历的一切和做出的一切所以有意义,是因为这一切激发和表达了他的情感,战争的胜负并不重要,具有美学意义的是胜利者和失败者心灵上巨大的震撼,昭君出塞所带来的民族团结的积极成果并不重要,重要的是一个美丽姑娘为了青

① 《关于话剧〈王昭君〉的谈话》,《人民戏剧》1978年第12期。

② 谭需生《中国当代历史剧与历史剧观》,《戏剧》杂志1993年第1期。

春的要求甚至不得不选择远离家乡亲人,去一个陌生的世界伴随陌生人群的悲剧命运,重要的是她要用一生来品尝自己的悲剧。被史学视为偶然的、无价值的东西,往往正是戏剧的永恒话题,例如王昭君个人心灵上的痛苦;被戏剧视为偶然的、无价值的东西往往在史学上极具意义,例如王昭君柔肠寸断的痛苦换来的民族和解。全世界的戏剧所以不停歇地使用历史的题材,就因为虽然历史在发展,人类社会的政治制度变了,经济方式变了,文化习惯变了,然而在每一个历史事件中的人类既伟大又渺小的心灵没有变,我们以我们的心灵去观照古人,我们从古人的心灵观照了我们自己,我们创造戏剧就是为了品尝我们自己心灵的价值和无价值,品尝我们自己的悲苦、绝望、恐惧、仇恨、无耐、忧伤、惆怅、爱恋、欢乐、感动……对于戏剧来说,这才是我们与古人相通的地方。对于这种沟通来说,古今之别的意义,甚至可以说是微不足道的。在戏剧中,一切所谓大大小小的“历史真实”都是可朽的,唯有我们的心灵是永恒的真实。

曹禺把史学的对象当做戏剧的对象,忽略了史学所忽略的个人的心灵,这是他的《王昭君》必然失败的的根本原因。把艺术作为政治和科学的奴仆,不厌其烦地描写对于戏剧来说可朽、将朽、必朽的内容,对人的心灵置之不顾,这就是当代中国的“史剧热”中多数作品不能留存的原因。

戏剧的“音律焦虑”与“时空焦虑”

——从“汤沈之争”和《熙德》之争看
中、欧戏剧的不同质

吕效平

1597年,汤显祖完成了中国古典戏曲的不朽名作《牡丹亭》,剧坛、社会以及知识界均为之轰动,所谓“家传户诵,几令《西厢》减价”^①。但是,以沈璟为首的一些戏曲研究者和戏曲作家,在承认《牡丹亭》的艺术魅力、艺术成就及其作者的艺术才华的同时,也不满于该剧不符合他们“音律至上”的戏剧主张。他们嘲讽汤显祖没有学过他们的作剧技艺,不懂音律,卖弄辞藻,追求浮名,孤陋寡闻,贻笑大方^②;批评《牡丹亭》为“案头之书,非当场之谱”^③;甚至依据他们“音律至上”的原则,大肆改窜包括《牡丹亭》在内的汤显祖的剧作。作为一个才情飞扬的诗

① 引自沈德符《顾曲杂言·填词名手》。

② 臧懋循《负苞堂集·玉铭堂传奇引》:“临川生不踏吴门,学未窥音律,艳往哲之声名,呈汗漫之词藻,局故乡之闻见,按无节之弦歌,几何不为元人所笑乎?”

③ 引自冯梦龙《三会亲风流梦》小引。

人和思想深邃的知识分子，汤显祖当然不能接受“音律至上”这种匠人主张的约束，他宣称：“凡文以意、趣、神、色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一一顾九宫、四声否？如必按字摸声，即有窒、滞、迸、拽之苦，恐不能成句矣”^①。作品遭人改削，汤显祖的愤怒是可以想见的。他一面叮嘱自己家乡的演员，他人的改本，“切不可从”，一面宣告自己对于改篡行为“哑然失笑”的轻蔑态度，他说：“昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割芭蕉加梅。冬则冬矣，然非王摩诘冬景也，其中骀荡淫夷，转在笔墨之外耳。”^②若干年后，曲学家王骥德概括性地描述了这番争论：

临川之于吴江，故自冰炭。吴江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫锋殊拙；临川尚趣，直是横行，组织之工，几与天孙争巧，而屈曲聱牙，多令歌者齟舌。吴江尝谓“宁协律而不工，读之不成句，而讴之始协，是为中之之巧。”曾为临川改易《还魂》字句之不协者，吕吏部玉绳以致临川，临川不悻，复书吏部曰：“彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。”其志趣不同如此！^③

1636年，法国诗人高乃依根据西班牙戏剧故事的原形，遵照新古典主义的各种要求，创作了五幕诗剧《熙德》，轰动巴黎。但是，高乃依这部自觉按照新古典主义原则创作的悲剧，却也暴露了一个非凡的戏剧诗人所具有的旺盛创造力，与既定艺术教条之间的矛盾，暴露了新古典主义艺术教条内在的矛盾。《熙德》选择了新古典主义戏剧最典型的冲突：个人情感与家族及国家责任之间的冲突；这个冲突的解决方式，也遵从了新古

① 引自《玉茗堂尺牍》卷四《答吕姜山》。

② 同上《答凌初成》。

③ 引自王骥德《曲律》《杂论》第三十九。

典主义的价值取向：男主人公牺牲爱情，为家族荣誉杀死了自己恋人的父亲，并以保卫国家的卓越功勋重新赢得了爱人。然而为了遵守新古典主义戏剧时间与地点的整一律，高乃依把巨量的事变挤压在一天，甚至让女主人公在当天晚上就同意嫁给在早晨杀死父亲的仇人。这样处理，却既违背了新古典主义“合情合理”的美学理想，也违背了它的教化原则。为此，《熙德》在演出获得巨大成功的同时，也遭到了激烈的批评和围攻。新成立的法兰西学院被请出仲裁，判决书由声名赫赫的该学院核心人物沙坡兰执笔，据说时任首相的红衣主教黎塞留也直接参与了意见。判决书赞扬了《熙德》的艺术成就，但批评也是严厉的，其中涉及到剧本对时间与地点整一律的违背。沙坡兰说，高乃依“将许多不寻常的事情包括在二十四小时之内，为充实剧本五幕的内容，在如此短的时间之内，堆砌这样多的事实，未免缺少办法”；“为求时间的一致”，犯了“一个场面时常代表几个地点”的毛病。沙坡兰比较了西班牙的原作和高乃依的剧本，认为在原作里，女主人公从追究杀父的仇人到同意嫁给仇人之间，“加入了几天的间隔，其触犯天理人情之处，还较轻些；反之，法国作家为了二十四小时规律的限制，不惜破坏自然规律，他本想对原作家的艺术疏忽的地方有所纠正，不料反陷入了更重大的错误”^①。判决书认为，戏剧的行动、时间和地点“三一律”的规则是无可指责，不容怀疑的，遵守这些规则中出现的问题，应由剧作家自己负责，换句话说，就是他对这些规则执行得不好。

法兰西学院的艺术权威，加上首相的政治权威，高乃依不再说话了，他默默地离开巴黎，回到故乡反省。三年后，再度出山的时候，他不再诋忤“三一律”的规则，然而，《熙德》里那种灿烂的激情与才华却随之消失了。他写作了《论三一律，即行动、

^① 引自余秋雨《戏剧理论史稿》第222~224页，上海文艺出版社1983年版。

时间和地点的一致》等三篇维护与阐述新古典主义戏剧规则的文章,1647年自己也荣任法兰西学院院士。

汤显祖和高乃依,这两位生活年代相差无几,时代背景与文化环境截然不同的古典剧作家,谁更幸运,或者说,谁更不幸呢?高乃依不得不屈从权威,把才情纳入平庸的规则,然而他生逢其时,因此也成为法国新古典主义戏剧早期的代表人物。而这个新古典主义的戏剧流派,从他的《熙德》起,到1830年雨果的浪漫派戏剧《欧那尼》上演止,在欧洲剧坛差不多统治了两百年。对汤显祖来说,以沈璟为首的吴江派戏剧家从来就不是什么权威,他们之间的论争是完全平等的。但是自身成为权威,成为一个主流戏剧派别的代表人物的荣耀,汤显祖从来没有获得过。不过,话说回来,汤显祖却也因为超越了时代的,甚至传统的平庸,成为东方戏剧的一流人物,而高乃依则终于让时代的和传统的平庸所限制,仅仅够得上西方戏剧史上屈居莎士比亚之下的二流人物。

最不幸的是以沈璟为代表的吴江派戏剧家,他们把诗的音律看得比诗的内容、诗的意境、诗的才情更要紧,不论他们是由于缺乏才情才如此迷恋音律,还是让音律至上的匠人心态扼杀了才情,总之,作为戏剧家,他们因此而成了二流以下的人物。如果说,他们个人对把戏剧诗表现于舞台演唱的孜孜不倦的探索,具有一种令人起敬的严肃意义,那么,他们把自己的探索当作戏曲的第一要义,并以此规范和纠正天下戏剧英才的努力,则布上了一层喜剧色彩,难怪汤显祖要“哑然失笑”了。用今天的观点来看,我们可以说,当年这场卷入了众多戏曲家,延续了很长时间,在戏曲发展史上颇具影响的汤沈之争,就其本身而言是缺乏理性深度的:它所涉及的既非戏剧的本质问题,其是非又是如此浅显分明。对这样一个欧洲历来的戏剧家基本上不屑一顾的枝末细节,一群中国戏剧家却如此庄重、如此固执地探索着,论争着。后人不免要问:他们何以如此幼稚呢?

西方戏剧史学家在回顾尊贵的法兰西学院对《熙德》的庄严判决时,也往往觉得“十分可笑”^①。有什么理由强求戏剧所表演的行动不能超过二十四小时呢?有什么理由强求戏剧行动只能发生在一个地点呢?《熙德》的不合情理之处,本来正好可以促使法兰西学院的权威反思时间与地点整一律的荒谬性,结果却成了给这个荒谬规则再刷一层“理性”与“权威”的金粉,弄得后来高乃依也只敢在二十四小时的约束之外,战战兢兢地再争取6个小时的宽限,并且郑重宣称:这一规则有其合理的根据,并不“仅仅是以亚里士多德的威望为基础”^②。为什么法国古典主义理论家、戏剧家在这个历代的戏剧家坦然对待的问题上,如此焦虑和偏执呢?

歌德说过,每一个人都是“集体性人物”,“可以看成我们所特有的东西是微乎其微的”^③。无论沈璟,还是沙波兰,也都是这样的“集体性人物”。前者的“音律至上”主义也好,后者的时间、地点的整一规则也好,其实真正属于他们自己的东西很少。我们在今天所以能够感觉到他们的幼稚与偏狭,与其说是我们与他们之间个人的差异,不如说时代使然。因为相对于沈璟为首的吴江派戏剧家来说,我们有了西方文化的戏剧观念和属于“五·四”新文学的中国话剧的近百年实践;相对于17世纪的法兰西学院来说,我们则占有中国戏曲近千年的另一种传统。总之,我们的视野比他们开阔了许多。就他们的各自的传统与时代来说,无论主张“音律至上”主义的中国戏曲家,还是推行时间、地点整一规则的法国理论家,都不过是由各自戏剧文化的“基因”决定了本质,并且根据这个本质服务于中国的或

① 美国戏剧学家布罗凯特(Oscar G. Brockett)教授在他的《世界戏剧欣赏——世界戏剧史》中,就表示了这种态度。第187页,参看中国戏剧出版社1987年版。

② 引自《论三一律,即行动、时间、地点的一致》。《西方文论选》上卷,第263~264页,上海译文出版社1979年版。

③ 引自爱克曼《歌德谈话录》。人民文学出版社1978年版第250页。

者欧洲的戏剧发展。

早在高乃依和沙坡兰之前大半个世纪,在文艺复兴的意大利,戏剧故事的延续时间和发生地点问题,已经成为众多学问家们自觉探讨的“理论”问题。引出这个“理论”问题的直接起因,是在文艺复兴中被奉为经典,当时拥有巨大权威的古希腊哲学家亚里士多德《诗学》第五章中的一句话:

就长短而论,悲剧力图以太阳的一周为限,或者
不起什么变化,史诗则不受时间的限制……^①

文艺复兴的大理论家卡斯特尔维屈罗的诠释是:“事件的时间应当不超过十二小时”;其他有的学者认为,应以一昼夜为限,即二十四小时;还有人认为,除去一天中睡眠的几个小时,应该是十七、八个小时。由时间的限制,又演绎出地点的限制:有人主张,应以一天内人所能够到达的最远距离为界限;也有人主张,应该限于一座城市内;还是卡斯特尔维屈罗最严格,他坚持“事件的地点必须不变,不但只限于一个城市或者一所房屋,而且必须真正限于一个单一的地点,并以一个人就能看见的为范围”^②。站在中国戏曲文化的背景上看,所有这些讨论都是极其天真的。然而正是这些讨论,为下一世纪法国古典主义戏剧“行动、时间、地点三整一”的金科玉律,做好了舆论准备,奠定了理论基础。在沙坡兰和高乃依以后,法国启蒙运动的大思想家伏尔泰仍然把“三一律”奉为戏剧创作不容怀疑的规则,并且据此表达了对于莎士比亚的不甚佩服。甚至在莎士比亚的故乡,那个敢于向一切世俗规则挑战的浪漫诗人拜伦,对这个琐碎的所谓法则,居然也心悦诚服。几百年来,“三一律”闹成了

^① 人民文学出版社1982年版,第17页。

^② 引自《亚里士多德〈诗学〉的诠释》,《西方文论选》上卷,第194~195页,上海译文出版社1979年版。

西方戏剧的一块心病,一个集体的焦虑点,无论莱辛、歌德、黑格尔,还是雨果、易卜生、奥尼尔,凡欧美戏剧论家、作家,谁都绕不过这个问题,谁都不能不就戏剧行动、时间与地点的限制规则,给出自己的阐释、批判或尝试。

用西方的戏剧观点看中国的戏曲发展史,人们会发现,也有一个中国戏曲家集体的焦虑点,其问题本身的细末,与卷入人物之众多、持续时间之长久、耗费才华精力之巨大之间的不成比例,比较西方戏剧的“三一律”问题,有过之而无不及。这就是“汤沈之争”的核心分歧:音律问题。在西方第一部戏剧理论经典、亚里士多德的《诗学》里,作者指出,悲剧有六个成分,按照它们的重要性排序,先后是:情节、性格、思想、语言、歌曲、形象。在把语言排到第四位之后,这位严谨的哲学家立刻声明:“我……指通过词句以表达意思,不管我说‘通过“韵文”’或‘通过语言’,这句话的意思都是一样的。”^①这简直是在特别申明:被排在第四位的不是语言的声音外壳,而是语言的表达功能。亚里士多德之后,西方最有体系、最为深刻的戏剧理论著作应推黑格尔《美学》中的《戏剧体诗》,这位哲学家也相当不介意戏剧诗的音律问题,对此所谈甚少。

中国古代曲学家研究戏曲创作的理论,可以三部著作为代表。最早的一部,是周德清的《中原音韵》。这是一部为元曲创作总结规范、制定准绳的专著。它的内容是,包含19个韵的韵谱和包含335支曲牌的曲谱,以及关于如何用韵、用曲等音律、修辞问题的“作词十法”。它所总结的规范和制定的准绳主要针对曲词的语音外壳和音乐属性,即“音”与“律”的问题。第二部,是王骥德的《曲律》。这是一部力图囊括戏曲创作中的全部问题,尝试建立系统戏曲理论的著作,其中论及的问题,仍以语音的音律形式为首,语言的风格与修辞次之,语言的表达功能

^① 人民文学出版社1982年版。第24页。

再次之。全书40章,谈及戏曲的非语言因素仅五章,并两章“杂论”中的部分段落。王骥德略晚于汤、沈,可见汤、沈所争论的音律问题,当时确属一个公认的戏曲的核心问题。第三部,是李渔《闲情偶寄》之《曲部》。《曲部》共六章,三章讨论语言问题,“音律”为其中一章。上述三部著作大体上代表了中国古典戏曲自我认识的过程与状况:最初,戏曲的问题完全是一个语言的问题,而以语言的“音律”为要;然后,主要仍然是语言的问题,但意识到了一点非语言因素(情节与结构),而语言的音律问题仍然比语言的风格问题得到更多的关注;最后,戏曲创作既是语言的问题,也是情节结构的问题,音律仍然是语言的重要问题。概括起来,在元杂剧和明清传奇几百年的发展史中,古代研究者们最热心的问题恰恰是“音律”这个戏剧诸多因素中最少意义的一元。数百年来,研究戏曲语言的音律问题的文字,确可谓汗牛充栋。

二

值得一问的是:为什么中国戏剧家和欧洲戏剧家,都长时间地让他们集体的思虑分别粘着一个看上去明显没有多少理论价值的枝节问题上,而缠住他们的两个问题却又如此之隔膜,以致中国戏剧家所思虑的问题,他们的西方同行全然无所察觉,而西方戏剧家所思虑的问题,中国同行们也一样无所察觉?

这个问题的答案,蕴藏在两种戏剧的本质之中。无论“音律焦虑”还是“时空焦虑”,都是它们各自所属的戏剧本质带来的,因此,对于它们所属戏剧的艺术家来说,它们是无法摆脱的,对于异质戏剧的艺术家来说,它们则是隔膜的、不可察觉的。

亚里士多德把古希腊悲剧的本质概括为“对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”,他特别强调:“悲剧所摹仿的不是人,而是人的行动、生活、幸福”,“悲剧的目的不在于摹仿

人的品质,而在于摹仿某个行动”^①。因此,情节,“即事件的安排”,是悲剧六个成分中最重要。自莎士比亚往后,在欧洲戏剧中,人物性格获得越来越重大的意义,越来越成为“行动”的原因和目的,因此在黑格尔的戏剧定义中,“人”被强调了出来。黑格尔认为,戏剧是“史诗的客观性原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”^②。这就是说,戏剧一方面展示人的外在行动,一方面也揭示激起“动作”的人的内在激情。但是,他特别指出,那种“寂然不动地欣赏,观照和感受”的纯然抒情诗的状态不是戏剧的对象,只有激起意志,付诸实践的激情,外化为“行动”的激情,才是属于戏剧的。在戏剧中,激情是行动的根据,也只有通过行动才得以表现。从历时性上说,欧洲戏剧首先是希腊戏剧那种相对单纯地摹仿人的行动的朴素的戏剧,莎士比亚以后,才产生那种以人的激情解释人的行动,以人的行动表现人的激情的复杂的戏剧。从共时性上说,欧洲戏剧,如果有了一个不错的情节,即使在性格表现上不成功,仍不失为一出戏剧;如果在情节的演进中渗入了性格因素,表现了性格,则会是一部好戏;而离开了对一个完整行动的摹仿,试图直接摹仿性格,则不成为戏剧。从亚里士多德之前的时代到黑格尔以后的时代,不论后来的理论家用“行动”,用“冲突”,用“危机”或者别的什么词来加以概括,相对于中国戏曲来说,欧洲戏剧的本质都是一个:用情节摹仿人的行动。我们不妨称之为“情节”的艺术。

明代学者王士贞论曲说:“三百篇亡而后有骚、赋,骚、赋难入乐而后有古乐府,古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府,绝句少宛转而后有词,词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。”^③在王士贞的《曲藻》里,“北曲”、“南曲”不仅指散曲,

① 引自亚里士多德《诗学》第21页,人民文学出版社1982年版。

② 引自黑格尔《美学》第三卷下册,第241页,商务印书馆1981年版。

③ 引自王士贞《曲藻》。

也指杂剧和南戏、传奇。明代另一位重要的曲论家何良俊,在评论《西厢记》与《琵琶记》时,也把这两部戏曲作品定性为诗歌,他说,“诗变而为词,词变而为歌曲,则歌曲乃诗之流别;今二家(王实甫、高则诚)之辞,即譬之李(白)、杜(甫)……”^①他们这种不把戏曲和散曲区别开来,一概当作中国抒情诗歌的一个发展阶段的想法,在当时以及以后很长一段时间里,是曲学界一致的看法。戏曲创作的实际情况大体也与这种认识相符:元杂剧在本质上依然是抒情诗^②,明清传奇包容了抒情诗与史诗(小说)两个并立的艺术目标,对创作者全体来说,抒情诗歌的写作都是更为自觉和更为要紧的艺术追求。臧懋循概括,戏曲创作有三难:一是“情词稳称之难”,难在“曲本词而不尽取材焉。如六经语、子史语、二藏语、稗官野乘语,无所不供其采掇,而要归断章取义,雅俗兼收,串合无痕,乃悦人耳”;二是“关目紧凑之难”,难在“宇内贵贱妍媸幽明离合之故,奚啻千百其状,而填词者必须人习其方言,事肖其本色,境无旁溢,语无外假”;三是“音律谐叶之难”,难在“北曲有十七宫调,而南止九宫,已少其半。至于一曲中有突增数十句者,一句中有衬贴数十字者,尤南所绝无而北多以是见才。自非精审于字之阴阳,韵之平仄,鲜不劣调。而况以吴侬强效伦父喉吻,焉得不至河汉”^③。此“三难”,其一属语言的风格问题,其三属语言的语音外壳问题,这两条可以归并为抒情诗歌的语言形式问题。其二所说“关目紧凑”听起来很像是情节问题,其实所谓“人习其方言,事肖其本色”,这便是一个准确传神地描绘生活的问题,“境无旁溢”是说准确,“语无外假”是说传神。西方戏剧的情节,是一系列行动的因果关系,亚里士多德特别强调戏剧摹仿的行动的“完整”,就是强调行动的“必然律”或“或然律”的逻辑关系。他

① 引自何良俊《曲论》。

② 参看拙作《试论元杂剧的抒情诗本质》,《戏剧艺术》1998年第6期。

③ 引自臧懋循《〈元曲选〉序二》。

说：“所谓‘完整’，指事之有头，有身，有尾。所谓‘头’，指事之不必然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓‘尾’，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然的上承某事者，但无他事继其后；所谓‘身’，指事之承前启后者。”^①无论元杂剧还是明清传奇都不注重这个意义上的完整，而刻意于捕捉物质世界的无限的“质感”，描绘生活的意趣神色。王世贞评《琵琶记》：“所以冠绝诸剧者，不唯其琢句之功、使事之美而已，其体贴人情，委曲必尽；描写物态，仿佛如生；问答之际，了不见扭造；所以佳耳。”^②王思任论《牡丹亭》：“笑者真笑，笑即有声；啼者真啼，啼即有泪；叹者真叹，叹即有气。”^③这就是臧懋循觉得难以达到的“人习其方言，事肖其本色”的境界。这个艺术境界的创造，恰恰是提炼世界因果关系的情节艺术所不能胜任，而应由语言艺术来完成的。相对于欧洲戏剧来说，中国戏曲的本质就是用语言描绘世界（主要是人）的意趣神色。西方戏剧摹仿行动靠的是情节，所以亚里士多德把情节作为戏剧的第一要素；中国戏曲表现人物靠的是语言，按照亚里士多德的分析方法，中国戏曲的第一要素就应当是语言。我们不妨称之为“语言”的艺术。

欧洲戏剧摹仿人的行动。一切人的行动都是发生在一定的时间和一定的空间里的；没有没有时间的行动，也没有没有地点的行动。因此欧洲戏剧在摹仿行动的时候，必须时时假定舞台上的时间与地点。舞台的空间和演出的时间是有限的，而人类行动的时间与空间，相对于舞台来说，则是无限的。怎样把无限的人类行动纳入有限的舞台时空就成了欧洲戏剧始终要面对的问题。亚里士多德相信，既然艺术是对于生活的摹仿，艺术的美感就来源于“逼真”。他说，即使是本身引起“痛

① 引自亚里士多德《诗学》第25页，人民文学出版社1982年版。

② 引自王士贞《曲藻》。

③ 引自冯梦龙《三会亲风流梦》小引。

感”的事物,因为摹仿的“惟妙惟肖”,也能引起快感^①。亚里士多德这个对美感来源的解释是片面的,艺术的美感不仅来源于与生活的“逼真”,还来源于对生活的“超越”。然而,拘谨的欧洲戏剧家坚持亚里士多德的“逼真”说,在他们看来,演出的时间与情节发生的时间越接近,舞台的空间与情节发生的空间越接近,戏剧则越逼真可信。高乃依就说:“表演持续两个小时,如果表演的行动不需要更多的时间便能显得是真实的话,那就完全与真实相合了。因此,我们便不让行动拖长到十二小时,而是尽可能地努力限制行动的延续时间,使表演更接近真实,更其完美。”^②严守时间和地点的整一律的新古典主义者相信,限制、削减摹仿对象的时空,是保证戏剧摹仿逼真的最有效的办法,他们谨慎地摸索着极其有限的舞台时间与空间表现人类实际行动时间与空间的极限,把他们认定的这个极限定为法则,不敢逾越雷池。放达的欧洲戏剧家如莎士比亚,则相信艺术的创造与欣赏可以“超越”生活,但是他也必须面对情节可能的时空无限而舞台实际的时空有限的矛盾。他的戏剧,为了说明剧情,往往在舞台上立起一块牌子标明地点。黑格尔嘲笑“这只是一种很笨拙的办法”^③。有时候,他直接用提醒和教导观众的办法,来解决舞台时空假定的问题,他号召观众“发挥你们的想象力,来弥补我们的贫乏吧。”这个“贫乏”,即指舞台时空的极端有限。他还说:“这也全靠你们的想象帮忙了;凭着那想象力,把他们(角色)搬东搬西,在时间里飞跃,叫多少年代的事迹都塞在一个时辰里。”^④尽管莎士比亚是西方戏剧家中把舞

① 《诗学》第四章:“人对于摹仿的作品总是感到快感。经验证明了这样一点:事物本身看上去尽管引起痛感,但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感,例如尸首或最可鄙的动物形象。”人民文学出版社1982年版第11页。

② 引自《论三一律,即行动、时间、地点的一致》,《西方文论选》上卷,第264页,上海译文出版社1979年版。

③ 引自黑格尔《美学》第三卷下册,第250页,商务印书馆1981年版。

④ 引自莎士比亚《亨利五世》开场白。

台征服时空的极限推展到最大可能的一位天才，因此，他也成为“三一律”信守者们批评的靶子和“三一律”规则批判者手中的利器，然而，即使是这个莎士比亚，也无法摆脱西方戏剧与生俱来的时空焦虑。对于时间、地点整一律的漫长诠释与争论，其本身虽然缺乏理论价值，但是作为西方戏剧集体焦虑的一个幼稚的表现，却是大有深意的。

在歌德和黑格尔那里，我们能够读到对西方戏剧的这个本质性焦虑的更成熟的思考。歌德早年曾经激烈地抨击“三一律”规则，到了晚年，当他更理智、更全面地审视这些规则时，他说：这些规则的“根由在便于理解，三整一律只有在便于理解时才是好的”^①。黑格尔也说：“在想像里搬动地点比较容易，在实际看戏中我们却不应过分给相像力制造麻烦，要求它接受与亲眼见证相冲突的东西”，“因此，地点的整一性至少在易于理解和方便合式这两点上是值得推荐的”。虽然“想像力在很多地方当然也有权不受……描写要逼真这一原则的约束”，但是，“在地点问题上最妥当的办法是采取中庸之道”。根据“不应过分给相像力制造麻烦”的同样理由，“这种中庸之道也适用于时间的整一性”^②。这两位大师，同时从“便于理解”的角度认可戏剧时间与地点的单纯化的努力。显然，他们的“便于理解”是根据剧场的特殊性提出来的。所谓剧场的特殊性，就是表述媒体的物质性、演出时间的瞬息性与接受者的大众性。史诗的表述与接受是在纯粹的观念中进行的，史诗在表述时间和地点时，使用的是词语，是概念，并非物质的时空。而剧场的表述却要采用“亲眼见证”的物质性媒体，剧场的时空虽不等同于情节的时空，但它已不是想象中的纯粹的概念，它以细微的物质时空代表巨大的物质时空，它们都是作为物质而存在，其物质

① 引自爱克曼《歌德谈话录》第62页，人民文学出版社1978年版。

② 引自黑格尔《美学》第三卷下册，第250～251页，商务印书馆1981年版。

性是共同的。史诗中的一句“他从开罗来到了罗马”或者“两年以后”，在剧场表述起来就要困难得多。莎士比亚在舞台上立一块牌子表明地点的作法所以被看作是“笨拙”的，就因为他在应该采用物质媒体的舞台上采用了观念的媒体。黑格尔比较了观念中的传达与接受和舞台上的传达与接受，说：“在想象里搬动地点比较容易”，“在观念里固然不难把一些长段的时间摆在一起来想”，但是在“亲眼见证”时，在“肉眼观看中”就不能制造理解上的麻烦。除此以外，剧场的演出还是历时性的，不能停顿和重复的，情节必须在短暂的瞬间被理解；戏剧又是大众的艺术，只有普遍地被理解才具有生命力。总之，是艺术时空在剧场的物质化，把在史诗艺术里不被察觉的艺术时空的有限性与人类行动时空的无限性之间的矛盾突现了出来，剧场艺术所要求的理解的瞬间性和普遍性则加剧了这个矛盾。

首先是以人类行动作为摹仿对象的情节艺术时刻要求解答“何时”、“何地”的问题，然后是剧场艺术的摹仿方式决定了表达媒体的物质性，即舞台时空的物质存在，虽然比较作为纯粹观念艺术的史诗，戏剧艺术因此具有审美直接性的巨大优势，但是它也失去了在纯粹观念艺术中表述、理解和想象的空灵与便利，这就使得舞台时空的有限性与它所摹仿的时空对象的相对无限性之间的矛盾十分突出，由此便产生了欧洲戏剧的时空焦虑。把作为文学的情节艺术表现于舞台，第一要事，就是征服舞台时空的物质性和有限性，或者不如说，就是屈从于舞台时空的物质性和有限性。古希腊戏剧家成功地做到了这一点，因此成为后人的表率。欧洲戏剧，只要它还没有试图改变自己作为情节艺术的本质，时空焦虑就一直是它的形式结构发展进步的基本动力。

时空焦虑是把观念性的情节艺术表现于物质性的舞台所必然产生的。中国戏曲不是把观念里的情节艺术表现于舞台，而是把观念性的语言艺术表现于物质性的舞台，因此，中国戏

曲没有时空焦虑。对于语言艺术来说,舞台的时空物质性是不存在的,舞台的物质性表现为演员的存在,即舞蹈与歌唱。和欧洲戏剧一样,文学的戏曲要想成为舞台的戏曲,就必须征服舞台表演的物质性,或者不如说,屈从于舞台演唱的物质性。沈璟音律至上的主张和沙坡兰、高乃依时间、地点的整一规则看起来“风马牛不相及”,事实上却有一个极为要紧的共同之处,这就是要求“诗”屈从于舞台。屈从的内容与对象不同,而屈从却是一致的。

具体点说。中国戏曲以抒情诗的写作为充分自觉的、最为重要的艺术目标。抒情诗以语言为艺术媒介,以人为描写的对象,亚里士多德所说的情节的第一重要性为语言所取代了,他所说的“不在于摹仿人的品质,而在于摹仿某个行动”的艺术目的,因为“他们不是为了表现‘性格’而行动,而是在行动的时候附带表现‘性格’”的理由,在抒情诗歌里,恰恰被颠倒了:人,人的音容笑貌、意趣神色成了直接的描写对象。在纯粹的抒情诗里,所描写的人物是自我;在戏曲的抒情诗里,所描写的人物是他人。人的神色与情感,不同于人的行动,后者是一个根据一系列的必然律与可然律发生于一定空间、延续一定时间的过程,前者则不是空间与时间所能捕捉、衡量和规范的。而且,中国戏曲里经常不被自觉地意识到的、始终处于次要地位的故事情节,即使在发展最完备的时候,例如在《牡丹亭》和《桃花扇》中,也仅仅是史诗的,或者更准确地说,是章回小说的篇幅与结构,它还没有产生过欧洲剧场所要求的那种远比史诗凝炼、集中、紧凑的“整一性”追求。究其原因,表面上看,是演出形式没有提出这个要求:戏曲演出不介意在一个晚会的时间表演一个“有头”、“有尾”的行动,它或者用几个晚会的长度甚至几天的长度表演一个漫长而复杂的故事,就像说书那样,或者在一个晚会的时间内,表现几个不相关联、各不完整的行动片段,即“折子”。实质上,这种演出形式,仍然是因为写戏的、演戏的和

看戏的人,其注意力都不在一次演出的情节完整与否,而在欣赏对于人物神色、情感的表现。情节之所以被需要,不过是因为其给人物提供了一个表现神色、情感的背景。中国戏曲的演出形式是由中国戏曲的抒情诗本质决定的,反过来,它又压抑了中国戏曲情节向着“戏剧整一性”的发展,保护了中国戏曲的抒情诗本质。章回小说式的情节形式,本身不感觉到舞台时空的挤压,抒情诗的艺术本来就没有时空的问题,中国戏曲不焦虑时空就是当然的了。

中国戏曲的焦虑,就是臧懋循所概括的“三难”:语言风格问题、描绘人物的问题和语言的可歌唱性问题。前两个问题,是一般抒情诗的普遍问题,第三个问题才是供演唱的特殊抒情诗的特殊问题。历来的曲论,涉及这三个问题的文字浩如烟海,而涉及情节结构的文字,不过是浩瀚海洋中的零星岛屿而已。如果把戏曲当作一般抒情诗歌的一个特殊发展阶段,如何良俊、王士贞者,则多谈第一和第二个问题;一旦从演唱的角度考虑问题,从舞台的特殊要求考虑问题,如周德清、王骥德、沈璟以及晚近的吴梅者,语言的可歌唱性问题,即声律问题,立刻成为首要的问题。如前所说,相对于观念性的文学来说,舞台是一个物质性的存在,对于情节艺术,它呈现为时空的物质性,对于语言艺术,它则呈现为乐音的物质性。在考虑怎样为舞台写作的问题时,拘谨的曲学家说:“宁协律而不工,读之不成句,而讴之始协”;放达的曲学家说:“不妨拗折天下人嗓子”。无论沈璟的“屈服”于舞台的主张,还是汤显祖的不“屈服”的态度,都是中国戏曲本质所决定了的基本焦虑的表现。和莎士比亚一样,汤显祖因为文学描写的巨大成功,使得他在面对舞台物质性时,这种“霸王硬上弓”的同等“笨拙”的态度不仅是不难原谅的,简直显得可爱。但是,舞台的基本要求却不会因为莎士比亚和汤显祖的天才而消失。中国戏曲,只要它还没有改变自己作为语言艺术的本质,音律焦虑就会始终存在,成为它发展

的一个基本动力,并将最终决定它的未来面貌。

歌德和黑格尔从“便于理解”的角度认可欧洲戏剧对时间、地点单纯化的努力。对中国戏曲来说,便于演唱和便于理解,是一个问题的两个方面,都属剧场艺术的必然要求。因此,在沈璟的戏剧理论中,与音律至上主义紧密相连的,便是崇尚语言的本色的主张。而汤显祖则因擅长修辞被视为戏曲语言的文采派。本色是一个倾向舞台的要求,文采是一个倾向“诗”的要求。中国戏曲发展到地方戏阶段,语言的文采已经完全丧失,而沿着便于演唱和便于理解的舞台要求的方向,退化到了非“诗”的状态。这大概是连代表舞台说话,竭力提倡戏剧诗适应舞台要求的沈璟们也始料未及的。

三

虽然汤显祖是一个天才的文学家、戏剧家和思想家,而沈璟说到底不过是一个技术性的戏剧匠人,然而不幸的是,汤显祖并没有能够代表中国戏曲的未来走向,倒是沈璟代表了走向。高乃依从一开始就接受了“三一律”的戏剧法规,关于《熙德》的争论,只是使这个新古典主义的教条更加纯粹的问题。幸运的是,在高乃依之后,出现了拉辛这位于“三一律”的重重束缚之下,反而感觉如鱼得水一般的戏剧大师。拉辛,还是莎士比亚? 19 世纪的法国人问^①。后来的欧洲戏剧发展回答了这个问题:拉辛和莎士比亚!

中国戏曲在把自己描写的内容表现于舞台的时候,遇到的障碍,是它所采用的文学语言的语音外壳适应舞台演唱的问题。正如臧懋循等许多曲家意识到的,这大大地增加了戏曲写作的难度:一方面是戏曲的音律之学日益成为专门性的学问,兼通的

^① 司汤达曾撰文《为创作能使 1823 年观众感兴趣的悲剧,应该走拉辛的道路,还是莎士比亚的道路?》,批判“三一律”。

文学家难得,另一方面是音律的苛刻要求大大降低了文学语言描写的可能性。与此同时,在把戏曲作品表现于舞台时,人们不难发现,作品描写的艺术目标的实现,得到了来自舞台艺术的极大帮助。音乐与表演,因其审美的直接性,在表现人物的神色、情感方面,甚至比文学语言更形象、更强烈、更便利、更易于理解。几百年来一直作为戏曲创作主体的文学家,必然地遇到了一个挑战:既然是在舞台上表现人的神色与情感,文学语言是不是注定了永远作为舞台艺术的内容,而把音乐和表演当成自己的形式,具有领导、指点舞台语言的资格?或者简单地说,文学语言究竟应不应该继续担任戏曲表现人物的主要媒介?当杰出的人们坚信自己根据理性选择了真理时,其实往往不过是不自觉地作了历史发展的工具,真理与否倒是另一回事。沈璟并没有提出以舞台语言取代文学语言的主张,但是他努力使文学语言适应舞台要求的号召、批评与研究,却无意中代表了舞台艺术对文学的挑战,成为戏曲文学的掘墓人。和吴江派戏曲家的平庸相比,汤显祖的卓越是显而易见的,然而从长远的观点来看,在产生了唐诗、宋词、元曲数座艺术的峰巅之后,中国诗歌语言的发展空间已经很小了,而舞台艺术语言的发展却正方兴未艾,前途无量。

伴随着中国戏曲文学语言的非“诗”化过程,是其舞台艺术语言的系统化。中国戏曲舞台艺术,在吸纳了以沈璟为代表的无数知识分子的精力与智慧之后,终于形成了一套系统的表演语言体系。这套舞台艺术语言在完成过去由文学语言担负的塑造人物形象的艺术使命时,虽有未到之处,但也往往显得青出于蓝而胜于蓝。试想京剧《四郎探母》,那哀怨悲凉的演唱,把杨延辉母子、兄弟、夫妻生离死别的愁闷和去留两难的痛苦心态表现得何等酣畅淋漓!然而它的唱词却远不能称之为诗。这种状况是发展到地方戏阶段的中国戏曲的普遍状况。戏曲的舞台艺术语言体系形成了,知识分子在中国古典戏曲发展史上的使命也随之结束了,他们退出了这个领域,地方戏成了纯

粹艺人的戏剧。舞台语言的物质性,使以京剧为代表的地方戏在表现人的神色、情感和自身的形式美方面,获得了前所未有的审美直接性的优势,然而,在情节和思想这两个观念性的领域,它却显出难以忍受的愚劣:戏剧的情节艺术不仅停滞,而且倒退了,《牡丹亭》那种思想精神的反叛也消失了。

是周德清、王骥德、沈璟这些戏曲家欲使戏曲语言适应演唱要求的努力最终影响了中国戏曲的发展方向,还是中国戏曲自身的发展,把历来的曲家当成了工具?这个问题也许永远无解。但是,那场用现代戏剧观念看起来显得幼稚可笑的汤沈之争,其实既是戏曲自身一个焦虑点的爆发,也披露了它以后发展的端倪,这一点是可以感知的。

焦虑是事物内在矛盾在行为主体身上的反映。主体克服焦虑的过程,就是内在矛盾的对立面互相征服,由此推动事物发展的过程。和戏曲家的“音律焦虑”最终改变了中国戏曲“诗”与舞台的关系,推动了戏曲的发展一样,欧洲戏剧家持续的时空焦虑,不断扩大着有限舞台包容无限人类行动的可能,丰富着欧洲戏剧的情节样式,锤炼着它的结构技巧。克服舞台时空的极端有限性与人类行动时空的相对无限性之间的巨大差距,有两条道路可行:一条是唤醒观众的想象力,制造舞台时空无限的幻觉,这是莎士比亚的作法;一条是老实承认舞台时空的极端有限,运用情节艺术的技巧,把相对无限的人类行动时空,“折叠”到有限的舞台时空里去,这是“三一律”拥护者的作法。西方戏剧在新古典主义结束以后,舞台布景越来越写实,就是莎士比亚立起一块牌子标明地点的作法的延伸和发展,戏剧家用这种办法唤醒观众的想象力,制造地点转换的逼真幻觉。至于时间的跨越,他们的基本办法是让漫漫岁月在两幕戏之间迅速地流过。但是如果仅仅以这一种方式处理时空,西方戏剧该多么单调,将失去多少巧夺天工的情节篇章!沙坡兰和高乃依固执地宣称舞台时空的有限性,把被他们僵化了的

舞台时空当作枷锁,逼迫一切戏剧家扛在肩上。这种笨伯的行为扼杀了无数戏剧家的才华,高乃依自己就是一个例证。但是,一切艺术本来就是带着枷锁的舞蹈,枷锁也成全了艺术,磨难能锻炼才华。我们可以责问:舞蹈为什么一定要用脚尖来跳呢?然而,脚尖却跳出了一种风格独特的优美的舞蹈样式。所以,甚至到了欧洲新古典主义戏剧结束半个多世纪以后,易卜生还自愿地扛起“三一律”的枷锁,创作了世界戏剧史上的不朽经典《玩偶之家》以及《群鬼》。他不是让时间在幕间跃过,而是透过以往事件对现在生活的因果关系,把漫长岁月“折叠”到演出摹仿的几十个小时的生活里去,表演火山爆发的瞬间,而忽略地下能量的积累过程。在刚刚过去的二十世纪,美国杰出的剧作家们也往往偏爱“三一律”的笨拙枷锁,奥尼尔的《通往黑夜的漫漫旅程》索性在剧名上标明了“时间的整一”(“Long Day's Journey into Night”),他把漫长的岁月“折叠”进入物的性格,通过摹仿这些性格的短暂行动,表现人生无边的苦难。

发生于1637年的关于《熙德》的争论,最终确立了法国新古典主义戏剧的理论和权威。时间、地点的整一规则是这个理论中最荒谬可笑的部分。然而,这一规则是欧洲戏剧时空焦虑的一次极端表现,它的荒谬可笑恰恰表明了这个焦虑的严重程度。人类的发展有时恰恰由于自身的固执与荒谬,看起来缺乏理性的时间、地点整一规则也对西方戏剧情节结构艺术的发展有过巨大的贡献。究其原因,还是因为它起源于欧洲戏剧本质所决定的焦虑。

论中国话剧与民族戏曲传统

胡星亮

中国话剧与民族戏曲传统这个研究课题在国内外学术界还未引起应有的重视。因为话剧在中国是“舶来品”，中国话剧在相当长的时期里都受到外国戏剧的深刻影响，所以，学术界关于中国话剧“影响源”的研究，长期以来也大都是将眼光放在国外、尤其是西方戏剧，探讨古希腊戏剧、莎士比亚、莫里哀、易卜生、奥尼尔、高尔基、契诃夫等对中国话剧的影响，而很少有人关注中国话剧与中国戏曲的美学渊源。其实，中国话剧的发展不仅与外国戏剧有明显的影响关系，而且与民族戏曲传统也有非常密切的审美联系。中国话剧经过 20 世纪的发展，它已从“舶来品”进入到中国文化系统，成为中华民族艺术的重要组成部分。在这当中，中国话剧与 20 世纪中国民族现实相拥抱，而在民族精神的深刻表现、民族性格的真实刻画与民俗风情的生动描写中走向现代化，这当然是最重要的；而中国话剧在戏剧审美和艺术创造等方面从民族戏曲那里汲取滋养，同样是其民族化非常重要的方面。

20 世纪的世界潮流汹涌澎湃。早在 19 世纪末 20 世纪初，

搏击在时代浪潮中的梁启超,就发出了“近代的中国是世界的中国”的预言;同样地,当时孙中山站在神州大地放眼世界,也谆谆地告诫国民:“世界潮流,浩浩荡荡,顺之者昌,逆之者亡。”于是,在帝国主义野蛮侵略的铁蹄声和枪炮声中,先驱者为了中华民族的再次崛起,唤醒民众要发愤努力,师夷以制夷。霎时间,“亚东进化之潮流,所谓科学的、实业的、艺术的,咸兢兢乎若揭鼓而求亡子,岌岌乎若褰裳而步后尘,以希共进于文明之域。”在这历史剧变的转折时期,“即趋于美的一方面之音乐、图画、戏剧,亦且改良之声,喧腾耳鼓,亦步亦趋,不后于所谓实业科学也”^①。

西方话剧因而以迅猛之势登上中国戏剧舞台。在20世纪初叶汹涌而来的新剧革命、新旧戏剧论争、现实主义、新浪漫主义、浪漫主义等戏剧思潮中,人们都能真切地感受到世界新文明正向中国大地、中国戏剧舞台走来的沉实脚步声。与中国历史上所有的戏剧改良相比较,这些戏剧思潮具有特定时代的独特的文化内涵,它们不再是中国传统戏剧内部结构的修补调整,而是自觉地借鉴欧美近现代话剧以创造崭新的民族戏剧,或是自觉地汲取欧美戏剧艺术以对中国传统戏曲进行变革。中国戏剧正在趋向世界戏剧潮流,正在走向现代化。

于是,中国戏剧史上长期以来只有戏曲独占舞台的格局被打破,话剧与戏曲成为20世纪中国戏剧舞台上最主要的戏剧样式。旧格局的打破和新格局的创建,原先基本上是相互隔绝而并行不悖地各自发展的西方话剧和中国戏曲,现在突然于世界戏剧浪潮的汹涌中在中国戏剧舞台迎头相碰,这就必然会带来舶来的话剧样式与传统的戏曲艺术的冲突与碰撞。在中国封建农业经济社会中生长的戏曲和经过西方近代文明洗礼的话剧,因其属于两种不同的戏剧美学体系,相互间的碰撞与冲突

^① 觉我《余之小说观》,《小说林》1908年第9期。

也就显得格外激烈。“辛亥”前后话剧与戏曲的争论,“五四”时期《新青年》派的激烈批判戏曲而推崇话剧,20年代末30年代初左翼戏剧界对戏曲的再批判,等等,都显示出两种不同的戏剧体系、戏剧文化的激烈冲突。

但是,我们更要看到,随着时间的推移和戏剧的发展,中国话剧与中国戏曲又在冲突和碰撞中逐渐走向交流和融合。20年代末余上沅等“国剧运动”派创建具有民族特色的中国话剧的理论思考,30年代左翼戏剧家跨越话剧和戏曲的“戏剧大众化”讨论,和熊佛西等戏剧家汲取民间戏剧的“农民话剧”实验,40年代话剧继承戏曲创建“民族形式”的论争与创造,50、60年代戏剧家学习戏曲的话剧舞台民族化的探索,和80、90年代话剧与戏曲融会贯通的艺术整合,等等,都可以看出中国戏曲对于中国话剧的滋养。与此相联系的,就是在田汉、曹禺、夏衍、郭沫若、老舍、焦菊隐、黄佐临、徐晓钟等著名剧作家的戏剧创作和导演艺术家的舞台实践中,都明显地渗透着中国传统戏曲的深刻影响。

由此,就衍生出一系列尖锐的问题:舶来的话剧与民族传统戏曲为什么会发生激烈的碰撞与冲突,中国话剧在这种碰撞和冲突中会发生哪些变化?舶来的话剧与民族传统戏曲在随后的发展中又为什么会走向交流和融合,这种交流和融合会给话剧在中国的发展带来什么影响?在中国话剧与中国戏曲从相互碰撞、冲突到逐渐交流、融合的过程中,中国戏剧家是如何从戏曲中继承民族美学和艺术精神,将“舶来品”的话剧逐渐创造为具有中国作风和中国气派的民族戏剧的?中国话剧与中国戏曲的碰撞和交融,给今后中国话剧的发展留下了哪些值得记取的经验与教训?而另一方面,这些问题的提出本身就表明,那种只着眼于西方戏剧对中国话剧影响的研究,难以真正地阐述清楚20世纪中国话剧的历史发展,因而也难以对中国话剧的审美特征和中国话剧的未来发展作出深刻的理论分析。

因此,那种认为“五四”新旧戏剧论争造成中国话剧与民族传统戏剧断层的观点是站不住脚的,那种只将西方戏剧看做是中国话剧的影响源而忽视民族戏曲的传统,强调侧重西方戏剧影响源的研究而割断中国话剧与民族戏曲传统的历史联系的观点,同样是不符合历史事实的。

这就涉及如何理解 20 世纪中国戏剧的现代化创建问题。具体地说,也就是如何理解中国现代话剧创建的现代化与传统的问题。

包括话剧在内的 20 世纪中国文学,其现代化创建的主要内涵是什么?有人曾用鲁迅说的“新文学是在外国文学潮流的推动下发生的,从中国古代文学方面,几乎一点遗产也没摄取”^①,以否定民族文学传统在 20 世纪中国文学现代化创建中的作用。鲁迅确实说过这段话,但是,那是在特定情境中、从特殊角度对中国新文学某些方面的强调,就像鲁迅还在特定情境中说过“把中国的古籍丢进茅厕”之类更偏激的“愤语”。其实,批判传统最严厉最激烈的鲁迅,恰恰是对中国文学传统的研究最透彻,而在其创作中又将外来影响与民族传统融合得最好的学者和作家。这就使人们想起在 20 世纪初,鲁迅关于中国文学现代化创建的一段著名的论述:“明哲之士,必洞达世界之大势,权衡较量,去其偏颇,得其神明,施之国中,翕合无间。外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉,取今复古,别立新宗……”^②鲁迅在这段话中就深刻地指出,在世界文学浪潮猛烈冲击下的 20 世纪中国文学的现代化创建,必须对外与世界的时代思潮合流,对内又不能失去固有的民族传统。文学是这样,20 世纪中国戏剧的现代化创建同样是如此。

任何外来文化都是在民族传统的基础上发展起来的。一

① 鲁迅《“中国杰作小说”小引》,《集外集拾遗补编》第 393 页,人民文学出版社 1995 年版。

② 鲁迅《文化偏至论》,《坟》第 49 页,人民文学出版社 1995 年版。

一个民族绝对不可能离开传统而去发展一种完全“异质”的戏剧，一个戏剧家也不可能完全抛弃传统而去进行艺术创造。西方话剧在中国的萌生与发展，如果没有民族戏剧和民族文学的传统给它提供丰厚的土壤，那是绝对不可能的。而从另一方面看，尽管传统有时因其“惰性”而表现为障碍性和破坏力，但是，传统又有着强大的生命力，它对于外来文化有极大的同化力，对于自身有吐故纳新的自我调整功能。因而从某种意义上说，传统与现代化不仅不是对立的，在经过创造性的转化后，传统还能参与现代化的创建，现代化的创建因此必须以传统为基础。也正是在这个意义上，李健吾说：“真正的传统往往不只是一种羁绊，更是一层平稳的台阶。”^①

传统渗入现代，对20世纪中国话剧的发展来说，大致有这样几种情形：一是潜移默化的渗透。相对于戏剧家自觉追求外国戏剧的影响，传统的渗透则是无形的、是融化于戏剧家的“血脉”中的，尽管戏剧家有时意识不到传统的这种潜在影响，甚至有时还在批判传统。二是戏剧家的艺术自觉。这就像鲁迅所说的，在趋向世界戏剧潮流的同时，中国戏剧家为了发展“民族的”话剧，而有意识地追求“弗失固有之血脉”，进行“戏剧大众化”、话剧“民族形式”等的创造。三是外国戏剧发展的影响。前面两点比较容易理解，第三点表面看来似乎有些不可思议，但是，它确实在相当程度上对戏剧家有着重要影响。这种影响又主要体现在以下两个方面：一是戏剧家在反传统和接受外国戏剧的过程中，又返转来通过外国戏剧认识了民族戏曲传统。冯至就说过：“拿我在20年代接触的一些青年说，往往是先接受外国的影响，然后又回到中国文学的传统上来。”^②正是在趋向西方，借鉴其现代意识以审视我们的民族传统时，中国戏剧家

① 李健吾《九十九度中》，《李健吾文学评论选》第61页，宁夏人民出版社1983年版。

② 冯至《关于外国文学的影响及其他》，《文学研究动态》1983年第4期。

在反传统中又“发现”了传统的某些审美价值,从而将传统纳入到现代戏剧的创建中来。二是现代西方戏剧发展的某些趋势对中国戏剧家的启迪。中国戏剧家从20年代中期开始即敏锐地在西方戏剧的这种发展趋势中“发现”了民族戏曲的艺术魅力,便转而向民族传统学习和借鉴。这两个“发现”,它既加强了中国话剧的现代化和民族化的进程,又将20世纪中国话剧的发展推向20世纪世界戏剧“本土化”的汹涌浪潮中去。

二

20世纪的中国话剧,它经过了一个“反戏曲传统——回归戏曲传统——话剧与戏曲传统融合”的发展历程。这个发展历程雄辩地说明:“每一个在中国土壤上生了根的剧种都可以找到共同的悠久的历史根源,分享优秀民族传统所给予的巨大财富。”^①由反传统而趋向传统,因而成为20世纪中国话剧发展的重要趋势;而话剧与戏曲的碰撞和交融所造成的张力,又促成20世纪中国话剧发展的理论论争和实践的变革。

20世纪中国话剧的由反传统而趋向传统,大致经历了三个发展阶段。

第一个阶段从20世纪初至20世纪20年代中期。这是话剧与戏曲初次相遇后错位杂合,和二者在碰撞、冲突中走向对抗的时期。

两种异质文化的相遇,总是从碰撞、冲突开始的。话剧最初是以“新剧”(借鉴日本“新派剧”)形式,在“辛亥”前后的民族革命浪潮中引进中国的。而当辛亥革命失败后新剧张扬革命已没有市场,戏剧家和观众再着重以审美的眼光去看新剧时,新剧与戏曲的不同美学特征才凸现出来,两种戏剧体系之间的碰撞与冲突也就不可避免。因此发生了1914年前后关于新旧

^① 田汉《话剧艺术健康发展万岁》,《戏剧报》1956年第3期。

戏剧的论争。另一方面,新剧引进中国后,相当程度上是在戏曲根基上生长的。新剧的分幕与布景,旧戏的编剧与表演,“幕外戏”、“新剧加唱”等未脱旧剧窠臼的演剧占据主流,它使得新剧“杂合”戏曲而失去其独特风采。因此在1916年前后新剧走向衰微时,这种背离“新剧真正之主旨”并在内容上趋向低俗的“歌舞派新剧”被指斥为“伪新剧”,更有人振臂高呼要“毅然决然,起而革命,驱伪新剧于绝地”,重新创建“寓意深远有功世道之完美新剧”,并要去除其“杂合”的旧戏特征而使其成为“纯粹新剧”^①。这表明新剧在努力摆脱“杂合”的戏曲影响,而在戏剧观念和审美意识上趋向西方的话剧。

终于在“五四”时期,胡适、陈独秀、钱玄同、刘半农等《新青年》派为张扬西方话剧,而对中国戏曲展开了激烈的批判,并与张厚载等旧剧维护者进行了激烈的论争。《新青年》派放眼世界,认识到中国社会要挣脱封建枷锁而更新富强,就必须革新“精神界之文学”,中国文学要追赶世界新潮流,就必须推重戏剧以状写人生;但是,他们看到当时的中国戏剧界是古典戏曲衰微、改良戏曲失败和杂合戏曲的新剧堕落,遂要“重新估定旧戏在今日文学上的价值”,以“再造文明”^②。在话剧与戏曲走向对抗的这场论争中,虽然《新青年》派集中火力批判的是旧戏的艺术表现形式,但是他们批判的立足点,却是因为旧戏的艺术形式无力表现新的时代内容,因为旧戏中所宣扬的封建性的东西已不能适应新的现实社会,从而把批判旧戏与译介话剧结合起来,要由变革旧戏入手去创建话剧;而张厚载等只着眼于戏曲独特的艺术表现和审美价值,他们认为在中国提倡话剧绝对不可能,改良戏曲无根本之必要。后一种观点代表着戏曲界在受到外来冲击时透露出的保守性和排他性,他们试图以这种方

^① 参见刘云《晚近新剧论》、苾醉《新剧之三人要素》等文,《鞠部丛刊》,上海交通大学图书馆1918年版。

^② 胡适《“新思潮”的意义》,《新青年》7卷1号,1919年12月。

式维护旧戏的“真精神”，进而以此为借口而拒绝借鉴一切外来的文学艺术。这种错误倾向无疑是中国戏剧走向世界、走向现代化的障碍。而《新青年》派据以批判旧戏的，正是欧美近现代个性解放、进化论等进步思潮。因此，尽管其批判旧戏存在着不辨中西戏剧各自的民族性、机械地理解戏剧进化等不足，但是其戏剧观念较之张厚载等人，确实是更多世界的眼光和时代的审美需求。在中国戏剧发展呈现出严重衰颓迹象的“五四”时期，正是《新青年》派的狂呼呐喊，开启了中国戏剧的新曙光。它不仅推进话剧迅猛地登上中国戏剧舞台，而且促使了戏曲界的反思和变革。

第二个阶段从 20 年代中期至 40 年代末。这是中国话剧在世界戏剧浪潮中反观民族传统，在大众化、民族化探索中开始艺术自觉，而逐渐地认识传统、回归传统的时期。

《新青年》派的批判戏曲并不是对民族戏剧传统的简单否定。它更多的是张扬“新”思潮的矫枉过正，而历史悠久、惰性极大的古老中国文化是亟需如此狂风暴雨的涤荡的。当话剧在中国立稳脚跟后，他们对戏曲就“非但不攻击，而且很希望它发达，很希望它能够把以往的优点保存着，把以往的缺陷弥补起来，渐渐的造成一种完全的戏剧”^①。这是“五四”心态的典型表现。另一方面，就像爱尔兰比较文学专家泰特罗说的，在文化交流中，“当我们认为自己在向别人学习的时候，我们可能是在发现自己被压抑的方面”^②，中国戏剧家在借鉴西方创建中国话剧时，也开始重新估定或发现中国传统戏曲的价值，并将它创造性地转化到话剧建设中来。中国话剧在逐渐地向传统回归，尽管二者有时还在发生冲突。

首先是 1926 年前后余上沅、闻一多等“国剧运动”派，对创

① 刘半农：《梅兰芳歌曲谱》序（1929），《刘半农文选》第 225 页，人民文学出版社 1986 年版。

② [爱尔兰]安东尼·泰特罗《本文人类学》第 111 页，北京大学出版社 1998 年版。

建具有民族特色的中国话剧的思考。他们认为中国话剧应该是“世界的”，但更应该是“民族的”；而中国话剧要成为具有民族特色的戏剧，就必须植根于民族生活和民族戏剧的深厚土壤。“国剧运动”派是在 20 世纪以来西方戏剧努力挣脱传统束缚，而由写实向包括中国戏曲在内的东方写意戏剧借鉴的发展趋势中，认识到中国戏曲的审美价值和艺术魅力，因而对民族戏曲、对话剧与戏曲的关系有了新的思考。在中国戏剧的对比中，他们得出了“旧戏当然有它独具的价值”的结论，并且认为采取西方话剧“建设中国新剧，不能不从整理并利用旧戏入手”——汲取话剧与戏曲的“特长”，去除话剧与戏曲的“流弊”，在立足民族传统的基础上去创造中国话剧。^① 同时，田汉率领的南国社受其影响也展开了关于新旧戏剧的讨论；并且南国社以其创作实践，使“五四”以来走向对抗的中国话剧与民族戏曲开始趋向融合。

30 年代的左翼戏剧运动，在其开始是以“促成旧剧及早崩坏”和批判“国剧运动”作为开路先锋的。但是剧运的发展很快就纠正其偏向。这就是左翼民众戏剧运动陷于不能走向民众的困境。于是，在接着展开的“戏剧大众化”讨论中，话剧采用“旧形式”作为左翼戏剧建设的重要方面和在移动演剧中借鉴戏曲艺术，就引起了部分戏剧家的重视和实践；而 1935 年梅兰芳访苏演出获得苏联及西方戏剧界的热烈赞誉，和国内部分话剧家“投降”戏曲去接受民族遗产而引起的讨论，又促使更多的左翼戏剧家认识到中国戏曲在世界戏剧中的独特价值与地位，认识到民族话剧的创造借鉴戏曲的重要性，由此便形成 30 年代左翼戏剧走向“旧形式”的艺术自觉。在左翼戏剧逐渐走向“旧形式”的同时，熊佛西、杨村彬等人在河北定县实验“农民话

^① 参见余上沅《剧刊终期》（1926 年 9 月 23 日《晨报副镌》）、《中国戏剧的途径》（《戏剧与文艺》1 卷 1 期，1929 年 5 月）等文。

剧”，试图在农村和农民中为中国话剧的发展开拓新路，他们从内容到形式对都市话剧进行了改造，走向民众的中国话剧必然会有新的创造。而原先张扬话剧必定批判戏曲的左翼戏剧家和原先在高校着重研究西方戏剧的学者戏剧家，都在大众化浪潮推动下趋向民族戏曲，它表明已有更多的戏剧家认识到传统戏曲对民族话剧创造的重要性，尽管前者的现代意识仍少有民族化的艺术表现，而后者的民族化艺术表现还缺乏现代意识。这时期曹禺的《雷雨》、《日出》和《原野》、李健吾的《这不过是春天》、田汉的《回春之曲》、夏衍的《上海屋檐下》等剧作，又从戏剧文学上显示出话剧借鉴戏曲的创造实绩。尤其是曹禺的创作，其故事、场面及戏剧的穿插、粗线条勾勒性格和细线条描写心理、意象与意境的审美创造、诗的戏剧与戏剧的诗等美学特征，都洋溢着浓郁的民族神韵。

20年代只有少数戏剧家而30年代已为较多的人意识到的民族话剧创造和借鉴戏曲的问题，在40年代因抗战话剧不能深入民众而展开的话剧“民族形式”论争中，已成为戏剧界的共识。如何创造民族形式的中国话剧？针对当时出现的完全否定“五四”新兴话剧而认为话剧民族形式创造必须以旧形式为“中心源泉”，和全盘否定旧形式而强调话剧民族形式创造要坚持“五四”传统这两种偏向，戏剧家展开了激烈的论争。这场论争在20世纪中国戏剧发展中具有转折性意义。这不仅是因为论争促进着此后的戏剧实践，在中国话剧与传统戏曲的关系和中国话剧与人民大众的关系等重要方面进行了积极的调整，从而使中国话剧的大众化和民族化的探索逐步趋向深入；其重要意义还表现在，它在理论上对中国现代戏剧发展中的某些重大问题进行了认真的思考。论争使话剧界真正从艺术审美上认识到民族戏曲的价值，而在观念上彻底改变“五四”以来对戏曲的否定态度，并使戏曲界携手并进谱写中国戏剧发展的新篇章；论争使人们认识到创建中国话剧“民族形式”的重要性，认

识到民族形式话剧的创造不能隔断与世界戏剧的广泛联系,也不能离开内容只着眼于形式,而应该继承和借鉴中外戏剧精湛丰富的艺术经验以真实深刻地表现民族现实;论争还使戏剧家懂得,继承戏曲以创建民族话剧不能只着眼形式,还要从中把握中国人民的生活、思想和感情及其表现方式,懂得即便是形式的继承也必须从表现现实出发而不能为形式而形式,并且形式的继承应该更多的是戏剧美学的融会贯通,而不是外在表现形态的简单模仿。尽管着眼旧形式的“中心源泉”论曾在创作中引起民粹主义的“旧剧化”倾向,但是,这时期的话剧都在借鉴戏曲中显示出独特的创造。

第三个阶段从20世纪50年代到90年代(其中“文革”时期话剧发展停滞不前)。这是中国话剧界在认识传统、回归传统问题上形成共识后,全面地、深入地探索话剧融合戏曲,以创造民族话剧和建立民族话剧演剧体系的时期。

50、60年代掀起的学习戏曲的热潮,它所面对的仍是“中国话剧要有鲜明的民族风格”的课题。这次探索的重点是舞台演剧。而针对探索中出现的“方向”说等偏向所进行的讨论,又使戏剧家从理论上认识到话剧学习戏曲不是让话剧像戏曲,而是为了丰富和发展话剧的观念和手法以使其更具民族色彩;认识到话剧学习戏曲不能照搬其外在形式,而应着重把握其美学精神和创造原则;认识到话剧学习戏曲要从表现生活和话剧的特点出发,使戏曲“化”为话剧的东西以加强话剧的艺术表现力。焦菊隐导演的《虎符》、《蔡文姬》和《茶馆》、金山导演的《红色风暴》、蔡松龄导演的《红旗谱》等话剧都是成功的创造。然而这次探索中也出现了“戏曲化”等偏差,尤其是因为受左倾思潮影响而缺乏对现实表现的现代化意识,因为闭关锁国而缺少对世界戏剧的广泛借鉴,从而在相当程度上又造成这时期话剧艺术创造力的萎缩。

话剧与戏曲融会贯通的艺术整合,形成80、90年代中国话

剧的主潮。新时期努力突破传统话剧固有模式而求新求变的戏剧家,在面向西方借鉴时,却在中外戏剧的碰撞与交流中“发现”了民族戏曲“舞台假定性”的独特魅力和美学价值,中国话剧遂再次掀起学习戏曲的浪潮。这股浪潮席卷了整个话剧界,就连先锋派的探索戏剧家都强调:“我们在探索现代戏剧艺术的时候,更应该从我们自己的戏剧的传统出发。”^①这股创新浪潮促使很多坚持现实主义的戏剧家,也不再拘囿于传统的写实观念而趋向“新现实主义”,尝试借鉴民族戏曲和西方现代派戏剧去表达自己对现实的思考,而在戏剧结构、形象刻画、艺术手法等方面幻觉与间离并用、再现与表现交融、写实与写意结合,极大地丰富和发展了现实主义戏剧的表现手段和艺术语汇;探索话剧在这股浪潮中,如果说西方现代派戏剧影响了它的哲理性追求,那么,从西方现代派反观并走向民族戏曲,它着重是要从戏剧这门艺术本身去发掘它所蕴藏的生命力:演员与观众所形成的那种相互感应、热闹融洽的剧场性和假定性。因此,有探索话剧借鉴戏曲对剧场的变革,对形体表演的强调、对戏剧动作性本质和综合性特征的肯定,以及对那种给戏剧的时空处理、生活呈现与形象表演带来极大的自由,能充分发挥戏剧艺术表现力的“完全的戏剧”的追求;走向假定性的舞台演剧也在变革,强调舞台的假定性与写意性,强调演出的剧场性和形式美,注重对人物内在精神和客观世界本质的把握,着意创造导演自己的舞台语汇以对生活 and 形象作诗意的概括,以及注重观众的参与,这使话剧导演艺术从再现美学向表现美学拓宽。而强调表演要能准确把握住“人”、“演员”、“角色”三者的关系,强调多层次的表演需要有深刻的感受力和表现力,注重形体的表演与技艺,要求能在多媒介的综合中增强适应能力和创造力,以及要求表演能诱导观众参与创造,又使话剧表演在重写实重

① 高行健《现代戏剧手段》,《随笔》1983年第1期。

体验的同时出现写意表现的趋向。导演探索所遵循的舞台假定性,还带来舞美设计的革新:从强调给观众造成“这就是真实生活本身”的幻觉,向强调“这是舞台”、“这是演戏”的拓展。如黄佐临的舞台导演着重以“舞台假定性”去突破“第四堵墙”,以演员的精湛表演去形象地揭示“以粗犷的笔触大笔勾勒”的波澜壮阔的现代社会,去诗意地表现审美对象的本质特征和艺术家的灵魂情感,徐晓钟的舞台导演注重创造富有哲理内涵的诗化的意象,舞台时空结构追求传神和意境,戏剧表演注重活人艺术的魅力,这些都使其舞台创造纵横挥洒,洋溢着民族审美的诗情画意。

在20世纪中国戏剧发展中话剧借鉴戏曲已形成一股潮流。表面看来,20世纪中国话剧是随着西方戏剧潮流激荡的,但深层却潜藏着民族戏曲传统这条宽阔而深沉的河床。

三

20世纪中国话剧发展的趋向传统戏曲,它所面对的是中国话剧的民族化问题。因此,话剧民族化就是20世纪中国话剧借鉴戏曲最主要的审美追求。但是,由西方现代派反观并走向民族传统,戏剧家都意识到:“走向舞台艺术的假定性就是在现代意义上追寻我们民族戏剧的传统之根”,是“中国的话剧工作者困惑地思索着中国话剧的民族化问题”。^①

那么,话剧民族化的主要内涵又是什么呢?就艺术审美而论,中国话剧反观并走向民族传统,是否就是为了从传统中寻找创造灵感以增加话剧的民族色彩,或者是把戏曲手段借用到话剧中来以适应中国观众的欣赏情趣?应该说,这些都是但又不是主要的。因为从根本上说,所谓话剧民族化,其主要内涵就是民族话剧的现代化创建。话剧借鉴戏曲的民族化创造,其

^① 查丽芳《走向舞台艺术假定性》,《四川戏剧》1992年第4期。

目的并非是使话剧传统化(或戏曲化),而是为了更好地实现话剧的现代化,即创造出真正现代性的民族话剧。传统在这里是与现代对峙而最终是与现代交融的,这就是王瑶在谈到现代文学与民族传统关系时特别强调的:“继承民族传统,一定要使古老的东西现代化;如果不现代化,就无异于国粹主义。”^①民族化的前提是现代化。因而,话剧借鉴戏曲必须以现代的眼光对传统予以批判和扬弃,以对传统进行创造性的转化。如何评价话剧借鉴戏曲?就是看它是否有利于民族话剧的现代化创建。20世纪中国话剧与民族戏曲的碰撞与交融,它在这些方面给人们留下了诸多值得汲取的经验与教训。

1. 话剧借鉴戏曲:创建现代“民族”话剧。

中国话剧应该是具有民族特色的现代戏剧。创建现代“民族”话剧,是20世纪中国戏剧家梦寐以求的。这其中的缘由,就是世纪末青年戏剧家李龙云化用世纪初鲁迅说的一句话:“一部作品地方特色越浓,越具有民族特色。而民族特色越浓,越具有世界意义。……创造具有中国气派的话剧是中国话剧的出路。”^②而话剧作为舶来的戏剧艺术,其异质因素与民族审美存在着隔膜,因此,它要在中国戏剧舞台站稳脚跟并为中国观众所接受,就必须与民族美学传统和中国观众的审美欣赏相结合。

舶来的话剧在中国发展为什么会具有“民族”色彩?这除了民族生活、民族性格和民族精神的描写会给它带来民族特色这些显见的联系外,最重要的还是其潜在的联系:一是民族传统的连续性与渗透性;二是传统视界对现代戏剧家的制约。以前者论,“五四”前后的批判戏曲并没有、也不可能割断戏剧家与传统的联系。传统不是可以轻易抛弃的身外之物,而是浸入

① 王瑶《现代文学的民族风格问题》,《王瑶文集》第5卷,第110页,北岳文艺出版社1995年版。

② 李龙云《和美国记者的谈话》,《剧影月报》1985年第7期。

血液、深入骨髓的文化积淀。现在是由过去构成的,在现在的构成中也就必然渗透着过去的传统。而从戏剧的影响与接受的角度看,话剧在中国的发展,如果中国戏剧传统不能提供内在的条件,那是不可能的。曹禺就说:“如果我,还有田汉、夏衍、吴祖光这些人,没有深厚的中国文化传统的修养,没有深厚的中国戏曲的根基,是消化不了西方话剧这个洋玩意儿的。”^①就后者言,任何戏剧家都无法摆脱民族传统的影响,这种浸入血液、深入骨髓的传统就形成了人们既定的“接受视界”。中国戏剧家是在中国人的戏剧观念框架中,带着民族的戏剧传统去理解和接受西方话剧的,尽管这种“接受视界”有时戏剧家自己没有意识到,甚至有时他还在批判传统。从来不把话剧与戏曲截然分家的田汉对此深有认识:“我不否认欧洲形式对我们的巨大影响,但我主要是由传统戏曲吸引到戏剧世界的,也从传统戏曲得到很多的学习。”^②田汉、曹禺等人的话剧创作正因其渗透着戏曲的艺术审美,或是以戏曲的美学精神去溶解西方话剧艺术,而显示出浓郁的民族特色。

至于20世纪中国话剧借鉴戏曲以进行民族化创造,则主要是因为:第一,是戏剧家看到走向民众的话剧必须符合民众的审美情趣;第二,是话剧在中国发展的某些“短”与戏曲审美的某些“长”相比而引起戏剧家的思考;第三,是西方戏剧由写实传统向东方写意戏剧借鉴的发展趋向,和外国戏剧家对中国话剧缺少深厚的民族传统的批评,促使中国戏剧家反省从而努力架设话剧通向戏曲的桥梁。这些艺术的觉醒和有意识的借鉴,都在相当程度上加强了20世纪中国话剧的民族色彩。

当然,在话剧借鉴戏曲的民族化过程中也曾出现过偏向。一种偏向是将话剧民族化与话剧学习戏曲等量齐观。另一种

① 转引自田本相《曹禺的意义》,《戏剧文学》1997年第6期。

② 田汉《答〈小剧本〉读者问》,《小剧本》1959年第7期。

偏向是反对民族化口号进而反对话剧借鉴戏曲。诚然,“民族化”这口号本身有竞争求存和盲目排外的两重性,而中国文化传统的深厚有时也会同化甚至排拒新事物,但是,这并不能说民族化的就是保守排外的,也不能由此否定话剧借鉴戏曲的民族化创造。这两种偏向在 20 世纪中国话剧发展中都受到了批评。

2. 话剧借鉴戏曲:创建现代民族“话剧”。

话剧借鉴戏曲的民族化创造,它必然会受到这样两重牵制:一方面是话剧不够民族化而借鉴戏曲乃至与戏曲审美在某些方面的趋同,而另一方面,话剧作为独特的戏剧样式它又必须保持自己的审美特征。话剧应该如何借鉴戏曲?这是首先必须回答的问题。

20 世纪中国话剧借鉴戏曲的实践,在这里主要有两种借鉴取向:杂合与融合。所谓“杂合”,主要是指某些戏剧家认为民族化只是形式问题,又把形式问题简单地看做只是学习戏曲的外在艺术表现,而着重在外在形式上套用戏曲的手法;“融合”说则是着重美学原理和艺术精神的借鉴,强调话剧借鉴戏曲必须在美学原理和艺术精神上“融会贯通,使互相为用”,如此才能在中外戏剧的碰撞与交流中“弃短取长,荟萃精华”^①,以创造中国现代民族话剧。应该说,20 世纪中国话剧借鉴戏曲的优秀创作与演出,都是“融合”的创造。以舞台实践为例,焦菊隐、黄佐临、徐晓钟等人更多地是借鉴了戏曲的写意美学、假定性原则、情理观、虚实结合的规律,以及戏曲对精湛技艺的锤炼、对形式美的追求等,而创造了话剧舞台的诗意辉煌。

“杂合”说受到戏剧界的批评。那些杂合的新剧被讥为“新剧的分幕与布景,旧戏的编剧与表演”。30 年代瞿秋白批评那些“盲目的去模仿旧式体裁”的话剧是“投降主义”,40 年代周扬

^① 冯叔鸾《戏剧改良论》,《嘯虹軒剧谈》(卷上)第 4~5 页,中华图书馆 1914 年版。

批评那些以旧形式为“中心源泉”的话剧是“旧剧化”。50、60、80、90年代那些杂合戏曲的话剧被讥为“不唱的戏曲”。新剧杂合戏曲、乃至以戏曲的某些东西取代自己而使其逐渐丧失自我的衰微,更引起戏剧家的警惕和重视。周恩来就严厉批评新剧杂合戏曲是对“新剧纯正之宗旨,未能加以充分之研究”^①;针对后来某些话剧“简直就具有半旧剧、半话剧的外形”的现象,焦菊隐也指出:“话剧如此便会渐渐消灭了它的独立的一格”^②。在20世纪话剧与戏曲碰撞引起的论争中,戏剧家多次强调话剧借鉴戏曲的目的是民族化而非戏曲化,强调话剧借鉴戏曲应重在美学原理和艺术精神而不能只着眼于其外在形式。

那么,是否“融合”就是优秀的创造?不能完全这样说。因为就像东西方戏剧在碰撞中可交融但不可替代,话剧融合戏曲的美学原理和艺术精神,其戏剧创造仍必须是话剧。否则就不是真正的艺术创造。这就是有些戏剧(尤其是舞台演剧)的艺术表现优秀,但仍使人们感到某些缺憾的主要原因。话剧借鉴戏曲的基本原则是:保持特色,重在创造。这里很明确,话剧借鉴戏曲是为了发展和丰富自己的艺术观念和艺术手法,以创造出更好的、更为人们喜闻乐见的话剧艺术。话剧借鉴戏曲不是以戏曲的规律来发展话剧,更不是以戏曲的形式来替代话剧固有的和特有的形式。因此,话剧应遵循自己的审美特征去融合戏曲艺术。艺术的借鉴必须通过自己的媒介,而艺术的融合也有其“主导原则”。这就是说,话剧借鉴戏曲必须从话剧本身的特点出发去创造性地转化,在与戏曲的交流中融合对方(融合戏曲艺术中与其特性相通的“可融”因素),从而形成新的自我。即便是学习外在的身段动作等演技,也要从戏曲的招式等形式中摸索其审美规律和艺术精神,学习其把生活表现得更真实、

① 周恩来《吾校新剧观》,南开学校《校风》第39期,1916年9月。

② 焦菊隐《我们向旧剧界学些什么》,1939年11月21日《扫荡报》(桂林版)。

把人物情感表现得更深刻的能力,使它“化”为话剧的东西以加强话剧的艺术表现力和审美独特性。

3. 话剧借鉴戏曲:创建“现代”民族话剧。

话剧民族化的实质是民族话剧的现代化创建。那么,话剧借鉴戏曲的民族化创造如何才能实现中国话剧的现代化呢?这同样是“话剧如何借鉴戏曲”必须回答的重要问题。

最重要的就是必须对戏曲传统进行创造性转化,使之适应现代话剧的需要。话剧借鉴戏曲为什么要对戏曲传统进行创造性转化呢?这主要是因为话剧借鉴戏曲的民族化,它要创造的是能真实深刻地反映现代社会的本质和现代中国人的思想情感的戏剧。旧戏、地方戏中固然蕴含着中国特有的民俗风情和艺术表现,但它已不能完全代表现代中国社会和现代中国人的风格与气派;而另一方面,“旧形式实在就是农民的文艺形式,但是若以为从这样的形式中就能自发地成长出完满的民族形式,那是民粹主义的观点”^①。因此,话剧借鉴戏曲的民族化创造不能无条件地继承,而应该有选择、有批判地进行创造性的转化而使传统进入现代系统,并将它融合到话剧独特的艺术表现中去。

这就是说,话剧借鉴戏曲的现代化的、创造性的转化,除前面所论必须以话剧的主体特征去融合戏曲艺术外,它至少还应该包括这样两层内涵:第一,话剧借鉴戏曲,必须基于现实的要求,从表现现代社会和现代中国人的思想情感出发,去批判地汲取、发展地运用。话剧借鉴戏曲的民族化创造,它不只是形式问题,更重要的是,在真实深刻的现实内涵基础上寻求更艺术的、更具民族特色的表现。因此,话剧借鉴戏曲不能为形式而形式,必须根据戏剧所反映生活的需要对戏曲传统进行改造

^① 胡绳在“文艺的民族形式问题座谈会”上的发言,《文学月报》1卷5期,1940年5月。

和革新,从而创作出既具有鲜明的民族风格而又能真实深刻地反映现实的话剧艺术。在这里,简单地、生硬地套用戏曲形式安插在反映现实生活的话剧中(诸如20世纪初的新剧和40年代某些“旧剧化”现象),和虽然能较好地化用戏曲艺术但忽视民族现实的真实反映(诸如50、60年代那些“反右派”、“大跃进”的舞台演剧,以及30年代河北定县农民话剧实验中的某些演剧),同样都不是现代的。没有现实表现的内在需要而去借鉴戏曲形式,创作出来的必定是没有生命力的僵化的赝品。而80、90年代的新现实主义话剧、探索话剧和走向假定性的演剧变革,它们从找寻自己对现实的感知方式出发去借鉴戏曲而有独特的创造和突出的成就,又从正面说明这个问题的重要性。

第二,话剧借鉴戏曲,又必须在与世界戏剧的广泛联系中,从话剧艺术的世界性出发,对戏曲传统进行重构与转化。这是因为对传统不继承就没有发展,但是同样地,对传统不发展也就不可能很好地继承。传统的延续性是以其转化性为前提的;而另一方面,文学是民族的但又必须是世界的,“只有那种既是民族性的同时又是一般人类的文学,才是真正民族性的”^①。因此,话剧借鉴戏曲的民族化创造必须汇入世界戏剧潮流中去,将对戏曲传统的转化与借鉴世界戏剧艺术相联系。应该说,观念的开放或偏狭对话剧民族化的创造是极为重要的,那些将借鉴戏曲看做是话剧民族化惟一途径的“中心源泉”论、“方向”说、“必由之路”论等等,或利用旧形式而仅停止于旧形式,或将话剧民族化与借鉴外国戏剧相对立,这种创作既非“现代的”,也因其学习传统而不能赋予传统以现实的活力和创造性转化,它也不是“民族的”。80、90年代话剧借鉴戏曲的“东张西望”、融会整合而有力地推进了中国话剧的发展与深入,田汉、曹禺、

^① [俄]维·格·别林斯基《对民间诗歌及其意义的总的看法》,《别林斯基选集》第3卷第187页,上海译文出版社1980年版。

老舍、焦菊隐、黄佐临等戏剧家以丰富的西方戏剧艺术与民族戏曲相拥抱而引发出新的创造,其戏剧才真正既是现代的又是民族的。

人类历史又来到“全球化”浪潮汹涌的世纪之交。站在世纪之交这个历史的会合点回首 20 世纪中国话剧的发展,话剧和戏曲的冲突、碰撞与交流、融合的民族化创造,形成了 20 世纪中国话剧发展中最令人惊叹的绮丽景观!而从 20 世纪中国话剧的走向展望 21 世纪中国话剧的发展,可以肯定,创造具有民族特色的话剧,仍然是 21 世纪中国话剧发展的主要目标;话剧借鉴戏曲,也仍然是 21 世纪中国话剧民族化创造的重要途径。20 世纪东西方戏剧的相互碰撞和相互渗透,说明在现代世界和现代社会,一个民族的戏剧要在封闭的情形中发展是绝对不可能的;而 20 世纪世界戏剧和中国戏剧发展的由反传统而复归传统,这又同时说明一个民族的戏剧发展其根本是建立在民族特性的差异性和民族传统的稳定性基础上的,世界戏剧的一体化也是不可能的。因此,是世界的又是民族的,是民族的又是世界的,这仍然是 21 世纪中国话剧发展的道路。而在这条道路上,话剧融合民族戏曲艺术而予以新的创造,有着巨大的艺术潜能。中国话剧的创造远没有达到完美的艺术高度,另一方面,中国戏曲的艺术宝藏也远没有得到充分的发掘和利用;而从艺术审美来说,不同戏剧样式和美学体系的碰撞能形成具有蓬勃生命力的艺术领地,话剧与戏曲的进一步融合将会极大地丰富戏剧的艺术表现、激活戏剧的艺术潜力,给中国话剧的发展带来无限的生机。不难想象,21 世纪中国话剧借鉴戏曲的民族化创造,其融合的天地将会更为广阔,其融合的手法将会更为丰富,其融合的风格将会更为多样,但是,不论“融合”如何变革和发展,有一点是明确无疑地必须坚持的,那就是:民族话剧的现代化创建,仍然是中国话剧借鉴戏曲的民族化创造的审美追求!

论“第四种剧本”

胡星亮

“第四种剧本”是剧作家刘川对 1956 年前后出现在中国剧坛的一批戏剧的概括。这些剧本突破了当时剧坛所流行的公式化、概念化的框框，而显示出某些特色。被称作“第四种剧本”的，主要有杨履方的《布谷鸟又叫了》、岳野的《同甘共苦》、海默的《洞箫横吹》。此外，鲁彦周的《归来》、何求的《新局长来到之前》、王少燕的《葡萄烂了》、李超的《开会忙》等剧作，因其相似的创作倾向，也被看作是“第四种剧本”。

杨履方、海默、岳野等戏剧家或是在解放区成长，或是于新中国成立后开始戏剧创作，所受影响大都是苏联的。而 50 年代苏联戏剧界观念的变革，尤其是重申“写真实”的观念，更是深刻地影响着“第四种剧本”的创作及其审美特征。

—

50 年代初期到中期，苏联戏剧如同整个苏联文艺界，正在努力挣脱左倾教条的束缚和庸俗社会学的影响，力求按照艺术规律去发展戏剧创作。

由此而首先展开的，是对长期以来流行于苏联剧坛的“无

冲突论”的批判。“无冲突论”在第二次世界大战前的苏联就已形成,战争期间虽然暂时沉寂,战后却由于个人崇拜的盛行而日趋严重。按照这种理论,似乎苏联一切都是“美好的”、“理想的”,现实中已经没有尖锐复杂的矛盾和斗争。于是,戏剧要写冲突也只能写“好的与更好的之间的冲突”。只能歌颂而不能批判,只能塑造正面英雄形象而不能写反面典型,由此引起的粉饰现实、公式化概念化等倾向,严重地阻碍了苏联戏剧的发展。1952年4月7日,苏联《真理报》发表专论《克服戏剧创作的落后现象》,率先对“无冲突论”发起批判,指出这种理论“必然导致对现实作出反现实主义的、歪曲的和片面的描写”;同年10月,苏共第19次代表大会的中央工作总结报告更是尖锐地指出:“文学和艺术必须大胆地表现生活的矛盾和冲突”,并且呼唤“需要苏维埃的果戈理和谢德林”。

新中国初期由于中苏两国特殊的政治联盟,苏联戏剧发展的这些政策、专论、报告大都被译介过来,及时地在《戏剧报》、《文艺报》、《剧本》等重要刊物予以转载,有的还加上“编者按”阐释其对于中国戏剧发展的“指导意义”;“解冻”思潮中出现的那些戏剧,《戏剧报》、《剧本》等杂志也都迅速地予以翻译或介绍,有的还在中国演出过。这些翻译、介绍和演出都在中国戏剧界及文学界产生了强烈的震荡,此前因受苏联“无冲突论”影响的文艺观念开始发生转变。1953年召开的全国第二次文代会,就在“为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗”的目标下,批评了因“无冲突论”而形成的公式化、概念化倾向,号召文艺家“大胆地反映我国社会主义改造时期中社会生活的各种矛盾”;1954年举行的华东话剧观摩演出大会也传出信息:“作家们已经开始在克服公式化概念化的缺点,力求真实反映生活,力求刻画人物,力求反映当前社会主义过渡时期的复杂矛盾。”^①

^① 本报记者江东《记华东话剧观摩演出大会》,《戏剧报》1954年10月号。

其中有两个时期是特别值得提起的。一是苏联批判“无冲突论”、呼换“苏维埃的果戈理和谢德林”而开展的讽刺讨论与创作,1955年前后在中国剧坛引起强烈反响。林耘的《苏联讽刺剧的情况》等文章,及时介绍了苏联关于讽刺剧的讨论和创作中出现的问题;《文艺月报》、《剧本》等杂志还转载了苏联在讨论中发表的几篇代表性论文,如叶尔米洛夫的《苏联戏剧创作理论的若干问题——论果戈理的传统》、伊里阿奇的《讽刺的目的和手段》、弗劳洛夫的《讽刺作品的力量》等。这些翻译和介绍,也引发了中国戏剧界的讽刺剧讨论和创作。何求的《新局长来到之前》、王少燕的《葡萄烂了》、李超的《开会忙》等讽刺剧,都是学习苏联戏剧家,要用讽刺的火焰去烧毁生活中那些丑陋的东西,使人感受到戏剧“写真实”、“积极干预生活”的现实主义力量。

二是1956年初苏共20大批评个人崇拜,以及东欧部分社会主义国家的意识形态变革,促使中国文学界破除迷信、解放思想。1956年至1957年,中国文艺界对“社会主义现实主义”等问题展开了热烈讨论,经过秦兆阳《现实主义——广阔的道路》、刘绍棠《现实主义在社会主义时代的发展》、巴人《论人情》、钱谷融《论“文学是人学”》等文的阐发,苏联文艺界前些年提倡或重申的“写真实”、“积极干预生活”、“文学是人学”、“人道主义”等观念,引起中国文艺家普遍而强烈的共鸣。而与此同时,在1956年春举行的新中国首届话剧观摩演出会上,来自苏联、罗马尼亚、南斯拉夫等当时12个社会主义国家的戏剧家们,肯定了新中国戏剧的积极发展,也对其中出现的诸如把现实归结为正反两面而将生活简单化、只写工作过程而少有性格刻画、思想表达标语式政论式、剧情结构死板并且相互雷同倾向给予了批评;他们希望中国戏剧要“尽快克服公式主义,摧毁工业、农业剧本中的‘框子’”,“希望中国剧作家勇敢的深入生活”并“要真实地表现

(生活)”等殷切寄语^①，更是引起中国戏剧家的反思。会演期间，张光年、孙维世、刘露就剧本创作、导演、表演、舞美等分别作了专题学术报告，也对新中国戏剧中存在的问题提出了尖锐批评。这些，都使中国戏剧家痛切地感受到，中国话剧再也不能这样下去，必须要有新的探索和突破！

杨履方的《布谷鸟又叫了》、岳野的《同甘共苦》、海默的《洞箫横吹》等创作，一方面是受到学习“双百”方针中关于“社会主义现实主义”的讨论影响，苏联的“写真实”等理论和戏剧创作的影响；另一方面，如岳野后来所说，也是他们在看到话剧会演中很多“为公式化、概念化、‘主题先行’等等锁链所捆绑得喘不过气来的作者的苦恼”，而“产生了和同行们一齐用力将它挣断的欲望”^②，遂努力探索新路子的结果。后来，“写真实”、“积极干预生活”、“文学是人学”、“人道主义”等观念受到批判，这些剧作被诬为“修正主义文艺思潮”而横遭噩运，也可见当时的批判者是看到了它们与苏联“解冻”思潮及其戏剧创作的联系的。

在“第四种剧本”中，尤其是《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等剧作的出现，顿使人们感到它们突破了当时的公式化、概念化框框，开辟了话剧创作的新生面。那么，它们是如何突破“框框”，而这些突破又给当时的中国话剧带来哪些新的东西呢？

二

新中国初期，因为受苏联戏剧的影响，中国剧坛也在相当程度上流行着“无冲突论”：“有些人不承认社会主义制度下还存在人民内部矛盾。他们硬说在我们生活中间只有好与更好的差别，只有先进与落后的差别”，有些人甚至“认为‘没有冲突

^① 参见本刊记者《朋友们的关怀——几位兄弟国家戏剧专家对话剧会演的观后感》，《剧本》1956年5月号；本报记者《中外戏剧家真挚的交谈》，《戏剧报》1956年4月号。

^② 岳野《关于话剧〈同甘共苦〉》，《南国戏剧》1981年第4期。

就没有戏剧’的说法,是应该抛弃的资产阶级戏剧家过了时的论调”,因此,他们“在作品中只着力渲染生活气氛和一些表面现象,不敢去接触生活本质,回避生活中的矛盾冲突”^①。

田汉所批评的这种情形,虽然在1953年前后苏联批判“无冲突论”时引起中国文艺界的警觉,强调文艺家“应当深刻地去揭露生活中的矛盾”,指出“任何企图掩盖、粉饰和冲淡生活中的矛盾的倾向,都是违背现实的真实”^②;然而在创作实践中,尽管1954年前后出现了一些揭示现实矛盾的讽刺剧,但是,戏剧要真正“深刻地去揭露生活中的矛盾”,尤其是那些重大、尖锐的人民内部矛盾,仍是困难重重。“生活难道是这样的吗”“没有写出生活的本质”等庸俗社会学的“批评”,使戏剧家不能或不敢去正视和揭露现实矛盾。因此,那种“掩盖、粉饰和冲淡生活中的矛盾的倾向”,在中国剧坛仍然严重地存在着。很多戏剧家都谈到了“现实主义”,谈到了“写真实”和“积极干预生活”。曹禺就尖锐地指出:问题的关键是“不真实的描写”,是“因为作者自己的不勇敢,看见了真实的事物却缺少足够的勇气打破写作上现成的公式,作活生生的描写”^③。

中国戏剧要突破、要创新,就必须正视现实,必须对现实进行深入的探索和真实的表现。这里,不仅需要戏剧家有对现实的敏锐眼光和深刻认识,它更需要戏剧家艺术探索的勇气。岳野、杨履方、海默等戏剧家以前也受过“无冲突论”的影响,“有时看到了生活中的矛盾,但又缺乏表现它的胆识”^④。是苏联戏剧家“深入了生活和斗争”,并“进行认真的观察、体验”的创作精神,和苏联戏剧家敢于去碰那些“严重而又巨大的题材”的

① 田汉《建国十一年来戏剧战线的斗争和今后的任务》,《戏剧报》1960年第14、15期合刊。

② 周扬《社会主义现实主义——中国文学前进的道路》,1953年1月11日《人民日报》。

③ 曹禺《不断努力,写更好的作品》,《文艺报》1956年第3期。

④ 杨履方《谈谈话剧下乡》,《戏剧报》1963年第1期。

“胆量和信心”，及其“敏锐地看到自身一切优点和一切缺点”的“政治热情和责任感”，给予他们以创作的推动力。^①于是，他们从生活出发而不再是从政治教条出发，以“干预生活”的积极姿态深入现实，其剧作就尖锐地揭示出现实的矛盾冲突并能予以真实的描写。

戏剧家首先将批判锋芒对准现实中的官僚主义等思想作风。当时苏联剧坛蓬勃发展而在中国广为译介的苏联讽刺剧，大胆地把苏联现实中那些阻碍社会前进的诸如官僚主义等反面事物，拉到阳光底下来予以暴露和嘲讽的“写真实”，激励着中国戏剧家也要用讽刺的火焰去烧毁现实中那些落后的、反动的东西。戏剧家于冷静的观察思索中，敏锐地感受到新中国明媚春光中那依稀黯淡的现实寒流，遂举起锐利的喜剧投枪，用讽刺的笑声去冲刷旧社会遗留下来的污泥浊水，和新社会机体上孳生的霉腐毒菌。这些剧作，或嘲讽某些领导的官僚主义、主观主义、教条主义、事务主义等思想作风（王少燕《葡萄烂了》、《春光明媚》、《墙》，李超《开会忙》等），或揭露新社会所脱胎的那个陈腐社会的胎记与外来资产阶级腐朽思想的侵蚀毒害所产生的丑陋现象（何求《新局长来到之前》等），都真实地描写了随着现实发展而日趋严重、尖锐的社会问题。尽管这些创作对现实的揭示还不甚深刻，艺术表现也嫌粗糙，然而，戏剧家严肃的社会责任感和敏锐的生活洞察力，及其对于现实辛辣的嘲讽与批判，都赋予剧作积极的审美价值。

1956年至1957年出现的《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等剧作，戏剧家更是大胆地突破禁区，将笔触刺探进生活的深层，从不同角度真实、深刻地揭示出现实发展中存在着的某些重大尖锐的矛盾冲突。

《布谷鸟又叫了》写于农业合作化运动高潮期的1956年。

^① 岳野《向苏联剧作家和他们的作品学习》，《剧本》1957年11月号。

但是在这里,作者没有像当时绝大多数写合作化的剧作那样,只满足于描写合作社繁忙的劳动场景和农村的变化,他要求自己扎实地深入生活,去感受和描写更真实的农村现实。于是,在轰轰烈烈的合作化运动中,杨履方发现:“有些人的社会意识落后于社会制度,就是旧社会遗留下来的污点,还残留在一些人的身上,如封建残余、私有观念等,表现在对合作社、工作、爱人、妻子、儿女等关系上。这些东西还会妨碍着生产和进步。”^①在剧作中,他通过“布谷鸟”童亚男的爱情遭遇,在童亚男与王必好、以及童亚花与雷大汉等矛盾冲突的描写中,揭示出封建残余和私有观念对农村妇女的种种压抑和迫害,揭示出这些封建的东西仍然在造成社会悲剧、阻碍社会发展这个严重的现实问题。海默的《洞箫横吹》则是从正面去描写办社过程中所存在的尖锐的矛盾冲突。剧作写合作化运动给中国农村和农民带来希望、带来变化,但是更尖锐地揭露了办社中的“灯下黑”等现象在阻碍着农村的社会主义建设的发展,揭露了有些领导干部在办社中不问群众疾苦而只考虑个人名利的不良思想作风,真实地反映了合作化运动中存在的矛盾和问题。

岳野的《同甘共苦》也是以农业合作化运动为背景,不过它所揭示的,主要是爱情、婚姻、家庭中的伦理道德问题。显而易见,这里有“解冻”后苏联蓬勃发展的道德伦理剧的深刻影响。此前,鲁彦周的《归来》写的也是这方面的内容。《归来》在谴责某些领导干部婚姻上的道德败坏的同时,着力描写了新中国劳动妇女的坚强性格与美丽的心灵;《同甘共苦》则将新中国初期某些农民出身的领导干部的婚姻家庭问题,与农业合作化建设中出现的社会矛盾交织起来去描写。尽管剧中帅剑辉夫妇关于婚姻家庭的伦理道德的议论,多少还带有作者的“传声筒”的痕迹,但是,剧作尖锐地揭示出当时领导干部婚姻家庭中普遍

① 杨履方《关于〈布谷鸟又叫了〉的一些创作情况》,《剧本》1958年5月号。

存在的伦理道德这个严肃的社会问题,显示了作者敏锐的现实洞察力。

在苏联戏剧“写真实”的影响下,“第四种剧本”对现实的反映有力地突破了当时中国剧坛的禁区。它们不是机械地“写政策”、“赶任务”,更不是“无冲突”地去粉饰现实,当他们努力以自己的眼睛去观察生活,以自己的头脑去思考现实时,就像岳野所说的,他们“就本着自己的观点去写”^①,才真切地、深刻地写出了生活的真实。

三

在1956年至1957年关于“写真实”的讨论中,很多人都批评左倾教条的公式化、概念化作品,在题材描写上有不真实的倾向,把“家务事、儿女情”的题材跟工农兵生活的题材截然地对立起来。刘绍棠尖锐地指出:“其实这种论调是可笑得很的。难道工农兵就没有‘家务事、儿女情’吗?难道写工人只能写‘炉火通红,机轮转动,铁锤叮当响’的题材吗?难道写农民只能写‘唉咳唉咳哟,努力加油干,生产长一寸’的题材吗?难道写士兵只能写‘端起冲锋枪,冲呀!杀呀’的题材吗?难道能够把‘家务事、儿女情’和劳动、生产、战斗截然割裂吗?”^②这种情形在戏剧中也同样严重地存在着。巴人严厉地批评这种“只是唱‘教条’”的戏剧“不合情理”,“政治气味太浓,人情味太少”,“缺乏出于人类本性的人道主义”,并且深情地呼唤文艺创作中人情与人性的“魂兮归来”。^③

其实这种更多“政治味”而缺少“人情味”的创作,主要还是受左倾教条时期的苏联戏剧的影响。《文艺报》1952年第9号

① 岳野语,见本刊记者《关于话剧〈同甘共苦〉的讨论》,《剧本》1957年1月号。

② 刘绍棠《我对当前文艺问题的一些浅见》,《文艺学习》1957年第5期。

③ 巴人《论人情》,《新港》1957年第1期。

转载的苏联《真理报》专论《克服戏剧创作的落后现象》，就批评了苏联戏剧家将丰富的现实生活归结为写“工厂的”和“集体农庄的”等简单化弊病，并指出这种戏剧还有严重的“对苏联人生活的描写底片面性”：“这些作品描写技术，谈论竞赛，谈论执行生产计划。可是它们却没有表现日常生活中的人们，他们的文化和精神世界。……似乎他们除了生产技术以外，就没有任何兴趣。”受其影响，着重写生产、劳动、斗争而忽视“表现日常生活中的人们”，也成为当时中国话剧的主要创作倾向。当时就有观众“刻薄”地批评中国话剧舞台上只有三种剧本：工人剧本，写先进思想和保守思想的斗争；农民剧本，写入社和不入社的斗争；部队剧本，写我军和敌军的斗争，并且“提出这样的问题：到底我们能不能写出不属于上面三个框子的第四种剧本呢？”^①

“解冻”思潮中苏联文坛、剧坛要求“关心人”、“信任人”、“尊重人”的强烈呼声，关于人道主义、人情和人性等问题的热烈争论，以及体现这种思潮的考涅楚克的《翅膀》、阿尔布卓夫的《漂泊岁月》、罗佐夫的《祝你成功》、沃洛金的《工厂姑娘》等剧作的翻译或介绍，深刻影响着 1956 年前后中国戏剧的发展。其理论的积极回应，就是巴人的《论人情》、钱谷融的《论“文学是人学”》等文章，石破天惊般地在新中国文坛张扬文艺应该写人情、写人性；在戏剧创作中，“解冻”时期苏联戏剧的关心人、写普通人、写普通人的人情和人性等内涵，深刻地影响了“第四种剧本”，而在中国剧坛涌动着真实地写人情、写人性的人道主义浪潮，尽管它在 1957 年下半年以后又被作为“资产阶级人性论”，作为国际“修正主义文艺思潮”的渗透而遭到严厉批判。

戏剧要有“人情味”，其前提就是戏剧必须关心人、尊重人。因此，“第四种剧本”首先批评了现实中存在的与此相悖的两种

^① 参见黎弘（刘川）《第四种剧本》，1957 年 6 月 11 日《南京日报》。

现象：一是批评官僚主义、事务主义等作风的不关心人，二是批评封建意识的不把女人当作人。前者是《新局长来到之前》、《春光明媚》等剧作的主要内涵，后者有《归来》等剧作，而更深刻地对这两个方面予以思索和描写的，则是《布谷鸟又叫了》等剧作。《布谷鸟又叫了》这部反映合作化建设过程中青年男女的生活与爱情、劳动与理想以及由此而产生的矛盾冲突的剧作，突出地描写了妇女因为参加合作社劳动和新婚姻法的颁布而挺直了腰杆——“女人也是人”，而要争取人的尊严与地位、爱情与幸福，但是，旧中国遗留下来的封建思想还在羁绊着人们前进的脚步。这包括雷家母子、马大婶等人的嫁鸡随鸡、把女人当作铁砧和洗脚水的封建意识，但更可怕的，是王必好、孔玉成这样仍把女性视为私有财产但却是以“组织”名义出现的封建观念；而支部书记方宝山的只重视生产而忽视思想教育、见物不见人的事务主义、官僚主义作风，又给这些封建残余以可乘之机。

出于人道主义立场，“第四种剧本”所关注的是生活中那些平凡的人、普通的人。与当时戏剧界大力宣扬要写高大的正面英雄和“理想人物”不同，这些剧作中的主要人物，诸如《布谷鸟又叫了》中的童亚男、《同甘共苦》中的刘芳纹、《洞箫横吹》中的刘杰，等等，都是现实生活中的“小人物”；即便是写到像孟蔚荆（《同甘共苦》）这样官职不小的“大人物”，剧作也没有渲染其形象的“高大”，而是，着重描写他作为普通人的这一面。戏剧家着意描写他们平凡的日常生活，他们的劳动与工作、向往与追求及其情感的喜怒哀乐，在这当中去揭示他们作为普通人的理想人生和人生价值。农村女青年童亚男热爱生活、热爱劳动的青春朝气，及其为追求人生幸福而勇于反抗的斗争精神，复员军人刘杰为了贫穷的乡亲们也能走上发家致富的合作化道路，而不畏困难、艰苦奋斗的实干作风，都在普通和平凡中闪烁着新时代的光辉。这种特点在刘芳纹身上表现得更为突出。这

位饱受封建婚姻的痛苦而失去爱情幸福的农村妇女，在合作化的劳动中真正找回了自己作为人的尊严和地位，表现出翻身农民当家作主人的自豪感和责任感；而她在生活中总是压抑着自己内心的悲苦仍处处为他人着想，宁愿委屈自己也不愿伤害别人，又流露出中国传统女性所特有的悲剧美和心灵美。

体现在这些剧作人物身上的正直、善良、诚实、富有同情心、乐于助人、友情和爱情等，都是“出乎人类本性”的东西，所以，当年的观众很快就发现这些剧作不同于那些公式化、概念化的作品，它们充满了浓郁的人性和人情味。而为了更真实地写生活、更真实地写人，为了写出更丰富的人性和更浓郁的人情，“第四种剧本”又拓展了戏剧的题材领域。它主要表现在：一是突破禁区写爱情，此即所谓“儿女情”。而公式化、概念化的戏剧是不准写爱情的，即便描写也是那种恋（爱）人相见但仍是谈论生产、工作、斗争的所谓“爱情”的点缀。但这些剧作却大不相同，它们是真正去写“儿女情”，童亚男和王必好，孟蔚荆与刘芳纹、华云，刘杰和杨依兰等，现实的矛盾冲突正是在他们的爱情描写中才更深刻地表现出来的。如此，情感描写就有深厚的现实底蕴，现实的描写也不致干巴枯燥，又使剧中人物具有更多人性和人情味。二是描写身边琐事，此即所谓“家务事”。公式化、概念化的戏剧也是不写生活琐事的，似乎人在现实中总是劳动、生产、斗争。而在这些剧作中，现实矛盾冲突都是在“家务事”等身边琐事中进行的，将现实矛盾与真实的人生联系起来，在身边琐事的描写中，更充分而真实地展现剧中人物作为普通人的人性与人情。

四

在“第四种剧本”中，形象创造不再是社会本质的载体或某种观念的代表，而是有思想和情感、矛盾和困惑的人。刘川在《第四种剧本》中评论道：这些戏剧“完全不按阶级配方来划分

先进与落后，也不按党团员、群众来贴上各种思想标签”，戏剧家从“生活本身的独特形态”出发写出了“人”的真实。这是对公式化、概念化框框的有力突破。

在戏剧形象的创造方面，苏联戏剧的左倾教条在相当长时期里对新中国戏剧的影响也是明显的。1953年西蒙诺夫严厉批评的那种只有“极为响亮动听”的说白和对话而没有“生动的个性”，以及“令人厌倦的对某一种技术的描写，常常代替了人的社会生活和社会活动的广阔的图画”^①现象，它在中国剧坛形成用思想概念代替形象描写、“见事不见人”等严重偏向；而其理论根源却“典型是某种社会力量的本质表现”说和“无冲突论”，这个时期，在中国剧坛也同样是“经典”。这样写出来的戏剧，所谓生活的“本质”和“规律”都有了，但恰恰缺少了文学之所以为文学的灵魂——人。而因为没有鲜明生动的人物形象，这种戏剧也就缺乏强烈的艺术感染力。

在“写真实”讨论中，苏联剧坛关于戏剧必须写“人”、必须写出“人的真实”的呼声，也迅速传递到中国戏剧界。1952年苏联《真理报》发表专论《克服戏剧创作的落后现象》，强调戏剧必须描写“真实的、活生生的性格”，指出“片面地只描写人物底生产技术活动，这只能使社会主义现实主义简单化、概念化。社会主义现实主义，要求在对于极端复杂的生活、首先是对于人底精神面貌底丰富作艺术表现时要多样而丰满”。《文艺报》同年转载该文，在中国剧坛反响极大：1954年，中国戏剧家代表团访苏归来，带回苏联戏剧正在努力“把新人物战斗的性格、心灵与情感表现得更加鲜明、更加饱满”的信息，和苏联戏剧家对中国戏剧“对人物的性格、心灵发掘不深”的批评^②，也引起中国戏剧家的思考。只是当时典型的“本质”说还占主导地位，因此，

① [苏]西蒙诺夫《苏联戏剧创作的发展问题》，《文艺报》1953年第20号。

② 张光年《学习苏联戏剧工作的先进经验》，《剧本》1954年11月号。

戏剧形象的创造在诸多问题上仍是积重难返。1955年苏联《共产党人》杂志发表《关于文学艺术中的典型问题》的专论,对“本质”说,庸俗社会学地理解典型创造的理论展开批判,强调文艺必须“用鲜明的、具体感性的、给人以美感的形象来再现生活的本质方面”,该文迅速在《文艺报》转载,引起中国文艺界关于典型、写真实、现实主义等问题的激烈论争,戏剧创作必须以写“人”为中心、戏剧形象创造必须写出“人的真实”等问题,才受到戏剧家的真正重视。与此同时,1956年全国话剧会演中外国戏剧家对中国话剧用思想概念代替典型创造、见事不见人等现象的批评,以及观众对此的尖锐指责,更使戏剧界感到这个问题的严重性而开始认真的思索。此外,苏共19大总结报告强调反面人物也可以成为苏联文艺中的典型,西蒙诺夫在全苏作协理事会上的报告《苏联戏剧创作的发展问题》中认为正面人物也是“活的、人间的人,他们斗争、思考,有时动摇,有时还犯错误”等论述,也都给予中国戏剧家的创作以启示。岳野说他1955年创作电影剧本《英雄司机》,就是针对“生产技术方面的描写排挤了对人物思想感情的刻画,主要人物郭大鹏成为机械的附属品,缺乏饱满的血肉”^①。而创作《同甘共苦》,岳野后来在中央戏剧学院实验话剧院讨论该剧的座谈会上说,他牢记的是高尔基的“文学是人学”的理论。在《关于〈布谷鸟又叫了〉的一些创作情况》一文中,杨履方说,合作化轰轰烈烈的劳动生产使他深深地感动,但是在体验生活时,他并没有满足于这些劳动现象的观察,而是扎进生活的深层去努力了解人、熟悉人;进入创作阶段,他更是要求自己尽力抛开那些概念性的“思想”和“问题”,而去写“在生活中感受最深的人和事件”。

“第四种剧本”的形象创造,首先突破了所谓戏剧只能描写代表“社会本质”的正面人物这种庸俗社会学的典型观。在他

^① 见本刊记者《记故事片编、导、演创作会议》,《文艺报》1955年第6号。

们看来,戏剧不一定必须写正面英雄人物,普通人物、落后的或中间状态的人物、甚至反面人物,也都可以成为戏剧的主角。《新局长来到之前》中的总务科长刘善其、《葡萄烂了》中的陈主任、《开会忙》中的荣主任等形象创造,都以讽刺的极端化与漫画化,反映出作者执著地抨击丑陋的表现手法;而《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等剧作,剧中的主要人物如童亚男、刘芳纹、刘杰等,又都是生活中平凡的普通人。在这些剧作家看来,戏剧的形象创造不论是正面人物还是反面人物,都应重在描写人物的命运,尤其是要写出人物独特的性格特征;这里的性格又不是那些公式化、概念化戏剧中所写的,只是人物的某种脾气或怪癖,或是某种思想观念的符号,而主要是在生活的复杂性中表现出来的人物内心情感的丰富性。

那么,戏剧的形象创造应该如何才能突破黑白分明的正、反面人物的模式,而写出人的真实和真实的人呢?他们认为,首先要写出人的性格的真实性。在这方面,岳野的看法很有代表性。从“文学是人学”出发,岳野“觉得不能简单地把人分成正面人物和反面人物,那是不科学的。因为在现实生活中,每个人的性格形成都是很复杂的,有时这个问题上对了,但在某个问题上又错了。人的本身也经常是矛盾的,矛盾解决了就又前进一步”^①。正因为人是充满矛盾的,人的性格是复杂的,所以,“第四种剧本”总是力求从多方面去描写人物性格,在形象创造中表现出人物个性的发展和人物成长的复杂过程。《同甘共苦》中孟蒨荆的形象创造就是如此。一方面,作者描写了他对工作的满腔热情和苦干实干的精神,是位优秀的党的高级农业干部;另一方面,在感情和婚姻问题上,他又有大男子主义的封建意识残余。而后者,就不可避免地会给刘芳纹和华云带来

^① 岳野在《剧本》编辑部召开的《同甘共苦》座谈会上的发言,见《剧本》1957年1月号。

感情的伤害。作者没有把孟莛荆写成高大的正面英雄人物,而是着眼于把他作为一个“人”去描写,写他的优点和缺点,他的可爱处和可恨处,揭示出人物性格的丰富性和生活的复杂性。《布谷鸟又叫了》中的方宝山、《洞箫横吹》中的杨万福,都是村支部书记、合作社主任,剧作对其描写也都突破了庸俗社会学的典型论所谓写正面人物不能写缺点的框框,他们是正面人物,但更是真实的人。当然,这些剧作的形象描写也还存在着某些不足,有些人物的描写(例如孟莛荆)在某种程度上出现了性格分裂的现象,有时性格冲突的描写也不够细致(例如孟莛荆与华云的矛盾),但即便是这些不足,也从某个侧面体现出戏剧家这种真实地写人的执著的艺术追求。

尽管“第四种剧本”的创作由于存在时间的短暂而数量不多,在戏剧的审美探索上也因未及充分展开不够完善,但值得肯定的是,它们从生活出发、从人物出发去描写现实,就较少公式化、概念化的既定模式。

这里有戏剧家主体的自我意识,有戏剧家对现实的独立思考,如此,也就有了富于个性的艺术创造。

20 世纪中国问题剧的艺术审视

周安华

20 世纪中国问题剧是在以易卜生为代表的欧洲问题剧艺术影响下,适应现代中国社会的历史需要繁衍、发展而来的。在激烈的政治和文化对抗中,中国问题剧负载着中国社会进化的思想大纛,挟裹着多元戏剧意旨、多向戏剧冲动勇毅前行。它肩负文化启示的重任,在驳杂浮泛的戏剧思潮中顽强挺进,其散射出一道道思想的光芒,其筚路蓝缕的探索呈示出的一片片奇感动人的舞台风景,都珍贵地展现在岁月剥蚀的戏剧史的壁上,给后人以警示、以沉思。无疑,中国问题戏剧不光创造了一种戏剧风范,而且开启了一种文化方式,即:怀疑、认知、否定、启迪以及在怀疑、认知、否定、启迪中建构健康的华夏文明的方式。它有悖于“中庸”、“中和”的传统文化精神,堪称“忤逆”,但却为中国人文和中国艺术营造出创新的机制。与此同时,称问题剧为中国戏剧无法摆脱的“梦魇”是恰当的。正视历史就会看到,中国问题剧确实存在着许多缺憾,值得人们深入分析。

一、思想观念与人生体察间的摇摆

中国问题剧艺术的哲学内核是思想“怀疑”和“否定”,即胡

适所强调的：“科学的怀疑精神”和“求实精神”。这个强硬的内核常常支配着问题剧的艺术形式，在戏剧焦点的意义上构成问题剧最基本的面貌。就是说，中国问题剧一开始就被“五四”新文化运动的思想战士们作为“想在思想文艺上替中国政治建筑一个革新的基础”^①的有效工具。而“怀疑”和“否定”无疑是在黑暗的社会制度和礼教束缚中清障前行的最好武器。

在中国文学和文化史上，传统的“文以载道”的观念，对诗歌、词赋的影响要大大超过戏曲，中国曲学说到底对社会学美学是排斥的，它更多的是所谓“艺调双美”、“悲欢迥见”、“本色当行”的艺术探究。显然，中国曲家所关心的是戏曲的艺术风姿，是周德清所谓“造语必俊”，李开先所谓“文随俗远”，而不是提倡剧作家独立的精神，戏剧作品“怀疑”和“批判”现实的品格。中国问题剧与传统戏曲的风致是相游离、反叛和否定的。因而，从本质上说，问题剧的精神是“西化的”，它不是来自我国戏曲文学的传统，而是来自近代西方人本主义哲学。由于胡适等接受了西方近代教育的思想家积极的借取、传播和蛊惑，中国问题剧确立了自己独特的艺术哲学，即思想启蒙，批判现实的哲学。

把握思想原则的戏剧价值论，在19世纪末已经露头，到“五四”前后达到顶点，而在其后的戏剧发展中忽起忽落，始终缠绕着中国的问题剧剧作家。

事实上，早在晚清时期，内忧外患的国运已使一些戏剧理论家告别了只重娱乐消遣和艺术本色的戏剧观，开始站在救国救民的视角上看取戏剧的作用，提出戏剧的战斗性问题。天僊生说：“吾以为今日欲救吾国，当以输入国家思想为第一义。欲输入国家思想……舍戏剧末由。”^②此时，陈佩忍、剑云、箸夫等

^① 胡适《我的歧路》，《胡适散文》（四）第440页，中国广播电视出版社1992年版。

^② 天僊生《剧场之教育》，《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第57页，中华书局1960年版。

人也都把戏曲的思想蕴涵放在第一位,力图使戏剧由王孙贵族的“怡情之品”变成“演进群治”的杠杆。到“五四”前后,胡适、鲁迅和钱玄同等思想家激烈倡导戏剧改良,要求思想对戏剧广泛介入自不必说,即使完全是剧人出身的欧阳予倩、洪深等人也在时代精神熏染下,成为“思想戏剧”的坚定拥护者。欧阳予倩说:“尽戏剧者,社会之雏形,而思想之影像也。……一剧本之作用,必能代表一种社会,或发挥一种思想,以解决人生之难问题,转移误谬之思潮。”^①过分倚重“怀疑”思想和“主义”逻辑,必然使一部分问题剧由于被作为观念和主义的载体,而背负上沉重的思想的十字架,步履蹒跚。当时在问题剧创作中很有成就的蒲伯英甚至用了颇具歧义的“再生的教化”一词来描述戏剧的观念“性”。由此,戏剧的意义开始被十分狭隘地局限到“教化”上。

应当说,思想的充盈是戏剧卓越性的表现,但是,思想如果变成抽象的观念或政治,就会成为戏剧魅力的克星。显然,中国问题剧是以思想取胜的艺术,思想是其特色,但是,一部分问题剧将思想变成了简单抽象的政治观念,就产生了很大的艺术偏差。

“五四”新文化运动落潮后,早先的思想家们不再关注戏剧艺术进程,人生的写实的视角取得了主导地位,并支撑起中国问题剧最初的辉煌。20年代许多问题剧,观念透视并不犀利,人生描摹却触目惊心。人生主题对观念演示的取代,释放了戏剧家们的创作热情,一大批直面现实的好作品出世,如《幽兰女士》、《泼妇》、《好儿子》、《获虎之夜》等等。这反过来又带来戏剧理论对人生问题的关切。民众戏剧社的宣言典型地体现了这一新的时代情结。起草者两次用了戏剧“是搜寻社会病根的X光镜”,是“一块正直无私的反射镜”来说明戏剧

① 欧阳予倩《予之戏剧改良观》,《新青年》第5卷第4号。

的功用。在其“宗旨”项里,更明确写明“本会以非营业的性质,提倡艺术的新剧为宗旨”。这实际上宣示了大不同于前的转换。而这番转换与易卜生戏剧的形象感化有关,与作为戏剧家的人们开始在戏剧革新中发言有关。单纯的思想观念的蛊惑和呼喊,毕竟不能改变什么,而通过对现实人生的揭发,能显示自己的洞察力和艺术魔力,这是戏剧开始向沉稳的人生腹地转向的缘由。

极尽所能地反映现实,将苦难的世界呈现在世人面前,而世界并未因此而有丝毫改变,剧作家都成了悲伤的歌者,这对中国早期问题剧剧人是很大的打击。于是,有人“浪漫”去了,写一些感伤、颓废的神秘剧,有人“象征”去了,爱和死的逻辑在似真似幻的场景上映现出无尽的迷茫,《湖上的悲剧》、《古潭的声音》、《黑衣人》、《骷髅的迷恋者》等纷纷出现。

然而,同一时期的中国政治并未去“象征”和“浪漫”。在系统的宣传和组织下,戏剧界的主体纳入到左翼戏剧的阵营。于是,问题剧又一次在观念和人生的选择中,倒向观念一边。戏剧的主旨和表现题材受到了更大制约。相当多剧作家对布尔什维主义及其思想观念的陌生,导致其只能闭门造车。由此,公式化、概念化出现在左翼剧坛上。应当说,左翼戏剧对民主运动的积极呼应是功勋卓著的,但其很大程度上的观念甚至政治“唯一”对中国戏剧演进所产生的负面影响也是显而易见的。

30年代,问题剧创作的“出彩”,多半由于对现实本身的真切的关注,由于忠实于艺术,自由派剧作家凭依与政治色彩的“距离感”而在创作上获得了“好收成”。他们的作品大多表现了人生大于观念的特点。曹禺、李健吾、袁昌英等人都在此期引起了剧坛的关注。美国学者爱德华·M·冈恩(Edward M·Gunn)就说:“三十年代,中国剧坛最引人注目的是曹禺。他的剧作的复杂的情节结构和合乎时尚的主题使他获得极大

的成功。”^①《雷雨》和《日出》等奠定了曹禺作为现代戏剧大师的地位。而与此同时，一些左翼剧作家在坚持“直面人生”的原则下，以对生活深层的理解，开启了艺术灵感，比如夏衍。司马长风评价说：“在左翼剧作当中，夏衍是颇能谨守写实主义原则的人，他纵然也恪守党的路线，在作品中贯彻政治要求，但是他较能照顾实际生活的土壤，尽量给剧中人以个性和血肉，包住政治的骨骼。”^②毫无疑问，柔性地兼顾了思想和艺术两方面的问题剧，在特定的时代情绪下，是极受观众青睐的。这类问题剧以问题的潜隐性、思想的内化而加大了对人生的透视，田汉、洪深以及欧阳予倩等人一部分作品正是由于突破了“左翼”的局限，显示出新颖的意韵和哲理，而成为左翼问题剧的代表作。

40年代，无论郭沫若、阳翰笙的《棠棣之花》、《天国春秋》还是陈白尘的《升官图》，都采取了避免与当局正面交锋的策略，以高度的艺术智慧，通过问题的“寓言化”，针砭时弊，直喻人生。把整个舞台还原成一个充满“磁力”的活生生的生命世界，借“历史”、“故事”、“梦境”，来思考社会现实，传达自己对人生的感受，使这些作品在特殊背景中大放异彩。“寓言化”的剧作将虚构或半虚构的“人生”推向前台，而让思想藏在幕后，可谓找到了艺术沟通的捷径。富有激情的人物和诗意的渲染，更使剧作的政治煽动性达到最大化。

对邪恶要通过“伪装网”加以表现的情形，在1949年后，即刻变成多余。与此同时，问题和问题戏剧自身也随之成为了“多余”。此时，强烈的主人翁的意识，政治主流话语的权威性，使得任何关于人生的审视、艰辛道路的展示都可能被与思想的“落后”甚至“反动”联系起来。由此，中国戏剧又一次倒向了观念一边。这次它已经较为广泛地作为了政治宣传、社会改造甚

① 爱德华·M·冈恩《二十世纪的中国戏剧》，《中外文学研究参考》1985年第3期。

② 司马长风《中国新文学史》（下）第277页，昭明出版社1978年版。

至“合作化”、“大炼钢铁”的艺术工具。所幸是中国戏剧曾经受“五四”式的狂飙突进精神的熏染，曾有过三十多年关注人生，批判现实的传统，因此，虽然“问题剧”已经没有人再提，但“问题”既然在现实社会中无法回避，戏剧就必然会对它有所反映。理论界关于“真实”问题的讨论就是“人生派”尝试重塑戏剧魅力的信号。一些有成就的剧作家构筑人生真实的努力，在历史剧创作中频频赢得喝彩，“他们这样做，不仅是为了画出传统的影像，同时也是为了间接地提出现实中的问题”^①。例如，田汉的《关汉卿》固是纪念世界文化名人的应时之作，但作品表达的“艺术要说真话，要反对社会不公”的主旨，无疑透露了问题戏剧家内心的希冀和焦虑。1956年，“百花齐放，百家争鸣”方针公布，被称为“第四种戏剧”的问题剧《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等就问世了，并即刻引起全社会强烈关注。在频频演出的同时，批评界对其却毁誉不一。最后，鼓吹政治第一、思想第一的政治派戏剧阵营，牢牢占据了剧坛的统治地位，将“人生派”击得粉碎，甚至还影响到一直处于自由状态的历史剧创作。

1977年兴起的“新时期戏剧”开始就是以反拨的问题剧形态出现的，被“文革”十年巨大的苦难所摧折，被长期的精神压抑所扭曲的戏剧家们，连珠炮般向社会提出了一大堆问题，对二十多年左的教条主义观念、信仰、学说、原则给予了全面怀疑和否定。最初，这些剧作仍旧是观念的、政治的艺术，揭发和控诉占据着最主导地位，名噪一时的《救救她》、《权与法》都包孕着鲜明的思想观念因素，但由于传递了时代最为关切的话语，说出了民众的心声，所以当时人们并不介意其艺术上的观念演绎特征，而对它们持热烈欢迎态度。随着改革开放的深入，原

^① [美]爱德华·M·冈恩《二十世纪的中国戏剧》，《中外文学研究参考》1985年第3期。

有禁忌被彻底打破，中国问题剧重新回到人生的透视和表现中，不仅视野空前开阔，而且蕴涵日益深厚。《一个死者对生者的访问》、《大雪地》、《魔方》等无不体现出剧作家对生活的独到思索、对现实真实的反映和对题材的深层开掘；而《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等更通过科学与愚昧的冲突，描画了传统人向现代人转变的艰难心灵历程。

由上面的问题剧“大重播”，可以清楚地看到：中国问题剧是迥异于我国传统戏曲的“西化”的戏剧。由于社会变革的历史需要，由于思想家们集中强调问题剧“怀疑”、“否定”、“叛逆”的思想戏剧价值，中国问题剧在一定时期被人们作为思想文化革新的强有力的工具。这有积极的意义，也有其弊端。尽管致力于艺术的剧作家们早已真正读懂了易卜生，尽管社会现实使剧作家一再想“有感而发”，“一吐为快”，但作为时代的政治主旋律终究是强劲而无法商榷的。由此，中国问题剧人开始了长期的思想观念和人生现实“何为贵”的困惑，中国问题剧也长时期在观念和人生两头摇摆，形成飘忽不定的艺术方向。每当社会政治矛盾“吃紧”，一些戏剧便成为政治观念的载体，概念化便开始出现，甚至盛行一时；而每当社会处于平稳发展阶段，意识形态有所松动，一些戏剧的“问题特征”就变得明显，对社会人生的探究也就越发深入。应当说，在中国问题剧螺旋式的发展上升中，总体的趋势不是抛弃思想，而是将观念和哲学融入人生情境，藏在动感的画面背后，通过感人肺腑的社会人生故事来呈示独特的思考。

二、感召力和感染力的错位

中国问题剧是被不间断的社会变革浪潮簇拥着向前推进的。它长时间处于无法主宰自己的境地，而是立身在被选择的地位——被“五四”新文化运动所选择，被左翼戏剧运动所选择，被团结抗日的呼声所选择，被“百家争鸣”的热情所选择，被

思想解放的洪流所选择。审视所有这些选择主体,我们发现,它们都是思想政治权威,它们施行选择的原因都与社会政治变革有关,与新文化精神的确立有关,而很少与戏剧作为艺术的规律和特性有关。

我国“五四”前后,话剧文体的基本格局是“提出问题——回答问题”。这些作品“就暴露社会生活面来说,要比文明新戏广阔得多,也深入得多,体现了新一代剧作家在五四精神的灼照下敏锐、严肃的创作态度。但是,当戏剧冲突的设置和展开都围绕‘社会问题’时,活生生的人物却被淹没了。启蒙戏剧家们本来要强调的个人的价值、人生的批判,在叙述中已经迷失,‘人’成了演绎‘问题’的符号,仍然是善、恶、美、丑各种观念的代表”^①。固然,中国有自觉启蒙要求的戏剧家其实并不多,但是,一些作品以生动的“人”为核心的艺术把握的缺席,却显而易见,戏剧的问题化所带来的某种符号化,使一些剧作家丧失了全面深入的艺术规律的探询和把握。

无疑,思想和政治宣传所看重的是感召力,而感召力是由思想呼吁、激情和模式设定所构成的。而作为人类艺术方式的戏剧强调的是感染力,感染力是由性格、情境的蕴涵、情感情绪唤起的深挚的共鸣和生命的启示性所构成的。两者确乎有很大差别。在中国戏剧史上,一些问题剧真诚关怀人的生存处境,描画心灵的矛盾与痛苦,抒发那些具有深厚人生意蕴的内心情感,试图给演进的文明以启示。但是,也有一些作品表现出感召力与感染力的错位,即:着力于营建剧作的思想感召力,并以之作为与观众交流的核心要素。后者总是力图有效地带动观众奔往某个观念高地,或将其引向某个行动方向。从五四时期的“娜拉戏”等问题剧到30年代“新苦戏”等问题剧,再到抗

^① 丁罗男《中国话剧文体的嬗变及其文化意味》,《二十世纪中国戏剧整体观》第147页,文汇出版社1999年版。

战后期“寓言化”的历史剧、讽刺喜剧，中国问题剧一直以对统治秩序、社会道德惯例的语言和行动上的“反对”，作为自己鲜明的特色，其价值是无庸质疑的。但一些作品感染力显然逊于感召力，有的甚至整个沉浸在思想呼吁、激情和几种既定的模式中，并从这些质素的强化中寻求观众的接纳和赞赏，赢取主流意识形态的肯定。

早期问题剧为女性解放的呼吁、个人反抗的呼吁所笼罩，被誉为“开女界广大生机，为革命之天使，为社会之警钟”的《玩偶之家》的引进，打碎旧道德旧文化的“五四”新文化运动的蓬勃兴起，使这时的“娜拉戏”将一直由父母做主的婚姻大事，作为了女性反抗的中心突破口。从田亚梅（《终身大事》）的“我们应该相信自己的主意”到魏莲姑（《获虎之夜》）“我死也不放手。世间上没有人能拆开我们的手”；从曾玉英（《新人的生活》）在父母要将她送给军阀做妾时所说的“你们现在不要再用那些‘父母之命’来骗我了，因为我现在认识了我自己是一个‘人’，……现在我自己要去做人了”，到明国英和罗人俊（《爱神的玩偶》）因旧家庭使我们“强不爱以为爱使有爱而不能爱”，最终一起从疯人院中逃走，“到新社会找新生活去”，中国问题剧描述了从剧烈的冲突中所滋生的现代女性的自我意识，并以近乎直白的呼吁，表达了宣言式的女性解放追求。

在问题剧“精神反叛”的呼吁中，在其主人公指斥政治黑暗、官场腐败的愤懑中，总是洋溢着如火如荼的激情，不仅人物个性分明、爱恨了然，而且剧情进展本身也如排山倒海，常常一泻而下，激烈的矛盾冲突伴着慷慨激昂的对白，使剧作在反抗邪恶的意义上获得最大的完满性。

为了强化鼓动和宣传的价值，一些现代问题剧不惟设计了类似于“雷电独白”的“暴风骤雨式”的激情大协奏、大交响，而且违背生活真实，对主人公进行了“提纯”处理。那些作为榜样的人物，因为代表正义和真理的缘故，大多被消泯了心理矛盾、

犹疑彷徨,也被消泯了瑕疵弱点,成为“完美”的所在。而那些邪恶的化身则多十恶不赦。《卓文君》中的卓王孙特别是程郑,完全是作者主观漫画化的产物,缺少基本的生活真实。程郑对卓文君的淫欲贪恋,在世族大家十分罕见,不免会被人视为有意的丑化。而《欢迎会》中“罪恶家庭”那罪恶的父亲,三下五除二就被撕下了富绅的画皮,而露出“祸国殃民”的“强盗嘴脸”。《平民的恩人》中药房老板汪锐庵和“复辟余孽”雷子刚翻云覆雨的狡诈格斗,虽然惊险和神秘,却令人难以置信。最让人们感到乏味的是几乎每个“生计问题剧”或“新苦戏”中,都会出现几乎一模一样的“收房租的”或“放印子钱的”。

恰恰是因为一些问题剧存在着由单纯追求政治目的性所导致的虚假,因而,那些强调艺术真实的剧作家如向培良,对流行的问题激情进行了斥责。向培良指责陈大悲及其追随者的作品“含有宣传意味的教训,官感底刺激,趣味底创造”,而“不曾表现人生,传达真正的情绪”^①的问题剧剧作家之一的蒲伯英自己也宣称:“写实的社会剧,其内容以各种社会问题为主脑,而略带适可的教训的意味。”^②为什么问题剧如此强调激情?显然它是借重激情来获取感召力,激情的传染效应是剧作家纷纷应用它的极其重要的原因,但激情又经常是没有深度的,即时性的感动显然无法取代人生深沉的思索,更无法取代人性与生命的探究与考察。这使一些问题剧无法获得长久的生命力。

在追求重心向感召力的错位中,一些问题剧还形成了相对固定的叙述模式。首先是“出走”。中国问题剧表现妇女题材时,几乎不约而同运用了“娜拉”式的“出走”情节。欧阳予倩《泼妇》中的素心让背弃文明之约的丈夫呆立一旁,带上新妾王氏离家出走;张闻天《青春的梦》中的许明心与心心相应的女学

① 向培良《中国戏剧概评》第23页,上海泰东图书局1928年版。

② 蒲伯英《戏剧要如何适应国情》,《戏剧》第1卷第4期。

生徐兰芳拒绝家人的规劝而离家出走。此外,还有胡适笔下的田亚梅、熊佛西笔下的曾玉英、郭沫若笔下的卓文君等等……公开以“出走”的方式与旧制度旧家庭决裂,具有很强烈的鼓动性、激励性,因而,许多剧作家都采取了这种激烈的戏剧动作。但是,不考虑剧情的特点,一味“出走”,将“出走”变成问题剧固定的套路,却又现出偏颇。

模式二是宣言的场景。欧洲问题剧自易卜生始首创了“讨论”的技巧,一些中国问题剧作家很快就发现了它宣传思想的价值,从而将其变成一种戏剧模式,即:宣言的场景。在这类场景里,主人公把戏台当讲台,直统统地宣讲某种社会观念,观念的正确性常常是无懈可击的,但于剧情的突兀,于观众审美感受的隔膜却又极为明显。侯曜的《弃妇》意在暴露包围着女性的浓重的社会黑暗和压迫,剧作家把对妇女问题的一些重要见解化为了以吴芷芳为主的“宣言场景”:第一幕,当芷芳无端受到婆婆王老太和丈夫其伟的辱骂,好友素贞上前关切地询问时,她一腔悲情,宣陈了对从家庭到社会整个“人间地狱”的痛恨。一个委屈而绵和的小媳妇,忽然变成了一个思想家:“我现在觉悟了!我与其做万恶家庭的奴隶,不如做黑暗社会的明灯!我与其困死在家庭的地狱里,不如战死在社会的地狱里!我与其把眼泪洗面,不如拿鲜血沐浴。素贞,我走了!我决定走了!”而作品第二幕、第三幕,主人公激情宣泄的全都是女性解放的“大道理”。叶绍钧的《恳亲会》、汪仲贤的《好儿子》及《爱国贼》都因随意设置这种“宣言场景”,而打破了舞台幻觉、中断了戏剧情绪,浅显直露的说教,严重影响了观众戏剧接受时的快感。

毋庸置疑,当一些中国问题剧在思想呼吁、激情和模式设定方面一步步走出很远,其感召力无疑是大大强化了,但其感染力却是大大下降了。在感召和感染的选择中,其实包含着一种艺术信念的选择,即思想的艺术还是戏剧的艺术。当对呼吁

和激情的看取成为健康与正直品格的象征时,剧作家的选择就变得十分困难了。因而,有一个时期,连很重视艺术感的欧阳予倩也曾用直白的语言说:“写实主义戏剧的对社会是直接的,革命的中国用不着藏头露尾的虚与委蛇的说话,应当痛痛快快处理一下社会的各种问题。”^①这种求“痛痛快快”处理问题的观念,已不是戏剧的观念而是政治的观念了。

由追求重心的错位,可见一批问题艺术家心里已形成了演绎式的理性创作思维模式。就是说,“这些剧的创作灵感源自作者的主观理念,而功利化的戏剧要求成为其戏剧创作的最终归宿”^②。由于这种思维模式,剧作家常常把戏剧故事当作思想的传导器,叙述过程就变成了思想演示过程。成仿吾《欢迎会》中的女主人公刘景明与男友的形象极其模糊、苍白,剧中活跃的倒是“景明弟”,而他完全是思想的化身,惟一特征就是拼命攻击“家庭虚伪”,尖刻而透辟,然而其动机却令人难以琢磨。同样,熊佛西《醉了》中反复渲染的刽子手王三对眼前“无数冤魂”的恐惧,陈绵《人力车夫》里对那接踵而至的苦难的堆砌,都显示了浓重的政治叙事话语的味道。较为普遍的理性创作思维,形成了一些问题剧相对固定的形象群和情节模式,并在场景、氛围和语言等多方面消泯了戏剧的活力,本来千变万化的戏剧表现手段变得单一了,本来多种可能性变得唯一化了。

三、作为激越时代和生命的镜像

当然,在一批中国问题剧正面人物被“高尚化”、情节进展沿“问题”而伸展的同时,一批执着于人生探询,强调真实性的问题戏剧家跳出理性思辨的巨掌,而在独特的审美创造中释放

^① 欧阳予倩《戏剧改革之理论与实际》,《欧阳予倩文集》(第4卷)第60页,上海文艺出版社1990年版。

^② 刘珏《论易卜生与中国现代戏剧的价值导向》,《东疆学刊》1990年第4期。

着自己的热情、想象和幻想。20年代田汉的一些作品,30年代曹禺、夏衍的作品,40年代李健吾、丁西林的作品,都在对一些问题剧的缺点的有效克服中,找到了寓思想性于生动的戏剧形式中的路径,将活生生的现实与神奇的艺术情境融为一体,从而为民族戏剧的现代化奉上了自己的智慧。

总的而言,百年中国社会进程中,尽管有过许多挫折和失误,中国问题剧始终扮演的是一个社会“批判者”的角色,作为着中国精英文化的代表。这是源自胡适,源自新文化运动的积极准确的“形象定位”,它所追求的是“科学的怀疑”和“求实”的精神。这种精神是百年来中国社会变革最主要的动力和最伟大的思想财富之一。问题剧在当初那片黑蒙蒙的国度里始终倡导“怀疑”和“求实”,质疑权威和古人,质疑道德和历史,否定几千年的封建统治秩序,进而又以科学世界观不断表示“怀疑”和“批判”,通过作品向“完满”的一切说“不完满”,不断刺激着社会思想、观念、道德、文化的转变。在整个20世纪一波又一波的社会进步潮流中,像中国问题剧这样沟通着上下的“不和谐音”(对每个社会形态而言),其启示意义、警示意义和教育意义显然都是十分重大的。它的世俗形态决定了它对全社会形成勇于探索、勇于思考,不拘于“成规定论”,不迷信领袖和权威,独立思考,开拓进取的风气,起着有效的推动作用。

与此相应,中国问题剧从一开始就针对商业化的文化戏那种猎奇、虚假和下流的“艺术”,倡导“写实”的戏剧。由于避开了金钱可能的诱惑,由于真切关注人生的真实,它在五四前后问世,即以真正的“大众的艺术”的身姿出现,表现出对民众(包括知识阶层)精神健康的关心。演百姓身边的事,说百姓想说的话,为受压迫者鸣不平,使得中国问题剧历史地充当了民众“代言人”的角色。其平民化的立场,婚姻家庭压迫、饥馑、失业和社会不公等母题及通俗化的人物语言始终体现了现代的民

主自由的社会理念,体现着对大众深切的人文关怀。在错综复杂的社会中,它不拘一格把握戏剧性格千差万别的特点,凝聚鲜明而浑圆的性格,环环相扣的结构和富有节奏的戏剧动作,往往出奇制胜地展现了人物命运的轨迹。这些都给一代代普通观众以巨大的艺术享受。可以说,现代中国人的戏剧感很多是问题剧赋予的。

对中国问题剧艺术而言,未来建设的核心,是如何艺术地发现问题,如何富有韵味地表现问题,如何以开放的美学观念突破问题的视野。欧阳予倩在谈到话剧的特性时,就曾强调说:“话剧的好处不仅是写实,也是描写的方法比较真切,因此在话剧里容易看得清社会,容易认识我们自己。”^①所谓“描写的方法比较真切”,就是说它能够也应当做到近距离观察人生,富有穿透力地灼照生命,真实地表现大千世界的缤纷色彩和甘苦辛辣。

20世纪中国问题剧把深刻的思想蕴藏在自己的艺术天地里,以直面人生的态度看取时代和生命的意义,由此而创造了艺术世界的壮丽景观。今天,人类文化的进步,中国改革开放的发展,对问题剧艺术提出了全新的要求,更自觉地遵从戏剧艺术的思维特性,坚持关注人生,批判现实,以蓬勃的生机呼应时代,给人们提供充满艺术意趣的精美戏剧作品,从审美的视界发掘历史的诗意,塑造民族的英雄,是中国问题剧艺术家的职责和使命。只有突破旧有的问题剧模式,站在当今文化的角度、当今哲学的高度思考和透视生活,写出具有充满启示性与美学张力的人生故事,中国问题剧艺术才能真正无愧于自己不寻常的历史。

^① 欧阳予倩《戏剧改革之理论与实际》,《欧阳予倩文集》(第4卷)第42页,上海文艺出版社1990年版。

论当代中国戏剧的电影化倾向

周安华

阿诺德·豪塞在《艺术社会史》中把第一次世界大战结束后的年代称之为“电影时代”，因为站立在现代科技肩头的电影艺术确乎改变了艺术一贯的完型和观赏方式，以运动的影像和复合的感官刺激开辟了单一艺术立体“触摸”新时代的格局。因此，当电影引起的艺术革命通过电影全球的流行而大行其道的时候，不管戏剧、音乐、美术和舞蹈等传统艺术样式多么不情愿，它们终究不得不接受（或曰忍受）电影艺术方式的历史洗礼，从而获得与现代主流艺术趋向相一致或接近的生存权利。电影曾经深受戏剧影响，早期以模仿和改编舞台剧来寻求观众接纳，而一旦建立起以镜头为元素，以蒙太奇为思维原则的影像本体构架，给人类文明带来的冲击就是震撼性的。也正是在这个过程中，戏剧逐步开始受到电影艺术的强力影响。

当改革使中国艺术全面复苏时，20世纪70～80年代之交的中国戏剧比电影更多地承载了“拨乱反正”的政治使命，而电影则比戏剧更早地转向了关于自身本性的拷问和沉思。电影

提前一拍的直接结果是：第五代取代第四代，影像本体得以确立，电影表现空间的求索“盛大开幕”。而这为随后而来的探索戏剧实验，提供了极具魅力而又可避“模仿”之嫌的参照对象，提供了艺术形式、表现手段全面革新、全方位“突破”的方向。

也正是在这个改写中国艺术历史的绝好时机，一些敏感而不乏睿智的戏剧家（也是电影观众）开始了悄无声息的戏剧运用“电影化”手段的尝试。这种尝试在国外并不新鲜，因为早在20年代中后期，对电影情有独钟的戏剧大师梅耶荷德就对已确立了独立艺术品格的电影赞赏有加，大胆提出了“戏剧与电影相结合”的口号，他在排演《森林》、《拿下欧洲》、《射击》等剧时，都曾“在戏剧演出的过程中直接穿插电影片段”（包括在舞台银幕上配合剧情放映电影、采用电影字幕的表现手法等等），而在1926年演出《钦差大臣》时，梅耶荷德更将电影里的特写镜头、蒙太奇用来处理一些重要场面，“这给舞台形象带来了饶有趣味的清晰性”^①。与此相应，尤金·奥尼尔、布莱希特、田纳西·威廉斯等人也都从电影艺术中吸取了大量技巧，极大地丰富了戏剧的表现力。

然而，对于20世纪80年代初的中国戏剧家而言，戏剧“电影化”的实验显然是石破天惊的，也是需要高度艺术智慧和创新才干的。因为十年“文革”导致民族戏剧、电影的历史中断，而西方数十年戏剧、电影艺术探索的丰富经验被禁在门外，在没有任何可参照对象的情况下，寻求复苏后的戏剧之走向，尝试借鉴电影手法，确属勇气可嘉，智慧超群。

中国当代戏剧“电影化”的探索始于军事题材的突破，其始创者是1980年北京军区政治部话剧团演出的《平津决战》、1980年总政话剧团演出的《原子与爱情》。它们在当时较为普遍的“高调”戏剧、“观念”戏剧中，开始重视活生生的戏剧性格的塑

^① [前苏联]A·费甫拉利斯基《戏剧的电影化》，《外国戏剧》1981年第1期。

造,力图通过蕴涵悲剧精神的英雄主义情怀,诠释一种道德崇高。它们对电影手法的借用,基本上处于不自觉的状态,与题材本身的展示性特征密切相关。《平津决战》直接在每幕(场)戏前插入电影片段,目的是帮助观众了解“平津决战”的历史背景;在《原子与爱情》中,银幕的作用既体现在事件背景的解说上,也体现在诱发人物进入回忆,推出闪回镜头上。它们在空间上与戏剧叙事空间拼接在一起,虽显得有些突兀,但在当时却也不失为大胆的创新。

随后出现的《九一三事件》已更进一步把作为电影三大特征的蒙太奇纳入戏剧表现的手段。王贵作为一个锐意革新的导演,比较早地从僵化的传统写实戏剧的窠臼中挣脱出来,徜徉在“表现型”戏剧的新颖天地里。与《平津决战》等戏的创作者不同,王贵对电影式技法的运用,带有更多的理性色彩。事实上,他是试着用现代电影的视像形式,来填补他诗情与哲理并重的写意戏剧实验的艺术手段空当。比如,《九一三事件》时空单位众多,人物也多达几十个,如果按照旧有模式一场一景一换,舞台就变成了缤纷的“万花筒”。因此,王贵借用电影虚实结合的办法,凭着硕大的黑丝绒天幕作背景,利用灯光的暗转、道具的更换,迅速转换戏剧时空,显示了少有的蒙太奇式的流畅性、滑动感。剧中,江青和黄永胜通电话一场戏,为了凸显人物特定时刻的精神状态,增加表现力,王贵发挥投光灯的作用,在两个表演区里分别罩住通话双方,使双方的反应共时性呈现。这种类似特写的场景,通过黄永胜、吴法宪等人被突出的惶恐、紧张神态,造成了强烈的戏剧性。

初期戏剧与电影的“结盟”,多少有些小心翼翼,而且还只是局部的、个别的舞台现象,可以说,完整的、统一的“电影化”风格,在这一时期并未出现。然而,此后不久,以电影的表现方法创造舞台魅力,便成为一股势不可挡的潮流。几乎活跃在 80 年代初中期的优秀戏剧家,都在自己着意探索的戏剧实践中,

把电影作为十分重要的艺术参照系。特别是那些标榜“实验”、呼吁“打破”，多少带有表现主义、象征主义色彩的戏剧。

进入80年代，随着经济发展，社会文化生活日趋多元化，戏剧这个一向处于尊崇地位的古老艺术，一瞬间陷入了生存危机，戏剧界奋起自救，开展了“戏剧观”问题的大讨论，寻求戏剧表现方式的彻底革新已成共识，且迫在眉睫；也正是在这样的背景下，中国戏剧的“电影化”尝试开始转向了无所顾忌的试验。高行健的《绝对信号》首先“全面开花”，实现了初级的“电影戏剧”的文本建构。王贵的《WM》、《凯旋在子夜》通过场景镜头化和视觉化，传达了电影式的观众与剧中人“合一”的效果；刘树纲的《一个死者对生者的访问》借助歌队、面具、鼓声、光色等，造成强烈的视听现象；刘锦云的《狗儿爷涅槃》以叠化和幻象作为丰富人物性格的手段；李龙云的《洒满月光的荒原》将戏剧时空无限度开放；而徐晓钟等人的《桑树坪纪事》刻意谋布电影式的隐喻，更将音乐、舞蹈等电影渲染手法契入每一个段落……

90年代，戏剧“电影化”与戏剧生命状态的考索结合了起来。孟京辉的《思凡》力避清晰的时空或逻辑概念，取消剧情节奏，而让纷繁的生活在限定时空自由、舒展地演示，情感片式的主观视点，赋予观众身临其境的亲切感；刘锦云的《阮玲玉》在描述影星如泣如诉的命运悲剧时，运用了超越时空的蓬台格局，伴随穆天培和红孩儿的交谈，特写光下，是阮玲玉飘逸的身影，而讲述者始终具象地贯穿在凄婉的视觉流程中；田沁鑫的《生死场》饱蘸悲愤，将一个个场面变成了色彩、构图独异的视像转轴，变成了镜头阐释的乡野世界，行动、光影、音乐共同讲述着赵三、二里半、成业们生生死死的故事；姚远的《商鞅》与其悲剧史诗的性质一致，低沉的“钟鼎之声”、清脆的马蹄銮铃以及大雪狂风、莽原烈火熔铸了这位改革家悲怆、傲然、惨烈的生命图景，而灯亮、灯暗的快速场景切换，此起彼伏的区隔表演，

将主人公坚韧、果决的秉性和时代的悲剧性栩栩如生复现在观众面前……

值得注意的是,戏剧批评界对戏剧“电影化”的探索给予了及时的理论上的支持和呼应。在“戏剧观”的大讨论和关于探索戏剧成败得失的争鸣中,虽然直接论及戏剧借鉴电影经验合理性的文章并不多,但相当多的理论家是以欣喜的心态看待涌动的戏剧革新思潮对陈腐、保守的演剧观念的历史性冲决的。

二

中国当代戏剧“电影化”就具体实践而言,在以下层面展开——

首先,是以电影式的可调度时空打破传统戏剧的四堵墙(镜框式舞台),实现时空的自由转换、流动和剪辑。电影艺术不像戏剧那样在真实的时空中展开,它能将不同时空发生的故事通过剪辑组合在一起,呈现在观众面前就像是单一完整的现实一样,使其产生观影幻觉。当代探索戏剧家从电影时空的自由中,看到了传统戏剧舞台的封闭和保守,看到了这种封闭、保守对题材表现、心灵挖掘的蛮横制约,他们力图将舞台上的戏剧空间作任意延长和伸展,因此,更彻底地摧毁“三一律”的禁锢,开放时空,构建大时空的写意性舞台,并且通过剪辑实现它的顺畅流动,获取超越戏剧的梦幻性,就成为当代“电影化”戏剧目标明确的追求。

谢民的《我为什么死了》采用倒叙方式将正直、善良的青年女性范辛的悲剧故事拼接在一个完整的戏剧流程中,剧中三个段落,地点虽然都在她家,但时间却是不同的——“范辛之死”、“出狱”、“入狱前”,作者试图以追溯式形态让观众“发现”范辛丈夫——市委秘书夏俊虚伪卑劣的灵魂。无疑,作者这里先得解决逆时性时间给观众造成的心理混乱和诧异,同时也要顺利地依据时间完成人物关系的即时转换。于是,谢民采用了电影场景

剪辑的办法,不仅小场面拼合,而且时间上拼合——暗了的“灯光复明”,“圆舞曲”又响起,女主人公瞬间进入另一个时间,夏俊变色龙的嘴脸便一步步得到揭示。如果说,《我为什么死了》通过时间的自由控制获得了超越传统的表现力,那么,马中骏等人的《屋外有热流》则在空间上凭借童话电影般的魔力,实现了写实戏剧无法想象的空间位移。剧中,作者为了以透视灵魂的方式抨击浑浑噩噩的生活,将现实场景与回忆、梦幻场景交替运用,灵活地扩展空间,形成了一种极其自由的空间配置模式。在这里,农场勤杂工赵长康不仅能在“弟弟”、“妹妹”每个精神困扰的时间倏忽“出现”,而且能在两个人的房间随意穿墙而过,灵肉对话,如此确乎荒诞不经,却又不失为一种神奇的电影化想象。

戏剧要真正实现“电影式”的时空自由,而又不破坏观赏感受,就得在时空切换时快速剪接,以做到像布莱希特所说的那样“迅速变换场景”。它可以采用“化入化出”形式,以电影化的速度出现在观众面前,也可以在视点上进行“互无关系的画面的突然结合”,就像阿瑟·米勒《推销员之死》24个时态场面的组接,由此能建构更完全的视觉化的效果。

当代实验戏剧的扛鼎之作《一个死者对生者的访问》在表现十年浩劫导致灵魂扭曲的悲剧本事时,以果决的切换把跨度很大的复杂时空糅为一体,打通了真实与虚幻之间的界限,制造了深邃神奇而又扑朔迷离的舞台视像。刘树纲想演示的是一个孤独的灵魂对一批怯懦、扭曲的生灵的拷问,这很奇特,而涉及时空众多,对象又各异,作者要让观众在一个视觉焦点上渐次领悟戏剧主旨,而不被频繁的换景、造境分散掉注意力,就得使时空无边界地流动起来,抹平话剧时空逻辑结构中的那些转捩点。为此,刘树纲在同一个空间里,利用扮演性的歌队,进行真实交流中的虚拟场景快速对接。在太平间里,“死了”的主人公叶肖肖一进入出事当天的回忆,歌队就戴上各种面具扮演车上乘客,于是时空即刻成了“在穿行于市区的公共汽车上”;……他捂住心口刀伤,

挣扎着“下车”，歌队员摘下面具归队，场景马上又变成了唐恬恬、柳风与叶肖肖共处的“太平间”。这之后，“刑侦处”、“电话亭”、“车上”、“歌厅”、“大街一角”、“商业局管理处”……时空在不停地快速切换（其中不少是交叉剪接），剧作家根据叙述需要，几乎是随意调遣着人物，剪辑着纷繁变幻的时空，他甚至不使用“化入化出”，而硬是用电影蒙太奇手法创造出流畅的戏剧舞台进程。聚集人物心灵的《思凡》是以戏曲式的念白转换时空、构制情境的，这使该戏场面“边界”模糊，相反，快速变化的人物表情和行动却如一个个画框，在大张大显中，为观众所倾倒。小尼姑色空在仙桃庵里“烧香换水”的无聊，绕回廊散闷的寂寞，小和尚本无闲极而动，扑打蚊子随即“虔诚”念佛的滑稽，通过背景虚化、声情的“重心”式突出，通过虚拟性表演，实现了艺术时空瞬间的无障碍过渡。如果不看演出而读剧本，该剧场景转换的舞台提示，甚至会使你以为是在读电影剧本。

其次，广泛运用特写、闪回以及叠化等电影技法，扩展戏剧的目击感召力，增强故事的阐释力和性格的揭示力。电影的基本单元是镜头，而镜头在运用形态上有特写、闪回、叠化等多种形式。戏剧“电影化”的一个重要任务就是将一个个场面变成“一组组镜头”，并且采用“不同的景别”强化或弱化观众印象，从而有力地扩散剧作的思想。美国学者爱德华·茂莱认为：尤金·奥尼尔的《琼斯皇》“是在舞台上运用电影化想象的最成功范例之一”，因为它具有清晰的镜头感，它的“第二场的开场戏完全可以翻译成若干电影镜头”。比如，它以一个全景镜头开始：“平原的尽头是那座大森林。”然后化入一个中景镜头：“前景中是一片沙地，地面上稀稀落落地有几块石头和几丛矮小的灌木……”接着，又是一个摇镜头。^①由此可见，镜头化场景强

^① [美]爱德华·茂莱《电影化的想象——作家和电影》第17～18页，中国电影出版社1989年版。

化观剧感受,因而早已成为戏剧大家视觉创新的手段。

中国当代戏剧对场面的镜头化改造,首先是景深意识的确立,剧作家在再造环境空间时,力图通过色彩和光影勾勒出背景由远及近的立体感、层次感,形成与题材的凝重性相一致的纵深性。杨利民的《黑色的石头》展现荒蛮的三江平原一群普通石油工人的生存状态,这是痛苦与希望交织的一瞬。作者在叙述中规避了戏剧紧张集中的特性,而在几乎每一场开头,都以一个“空镜头”由远及近展开场景。比如,第一幕:“江湾里静静的夏夜”(远景)“纵横交错的江岔里,高坡上有十几栋列车式露营房。房后是一座孤零零的井架……”(中景)“呈现在舞台上的这栋列车房,从横向的剖面看,有两张上下铺的双人床,板墙上有列车式的小窗”(近景)……这种近乎电影化的拉近“镜头”,根本突破了旧有戏剧狭隘、局促的视野,使故事平添了几分历史的厚重。刘锦云的《风月无边》,远处是一抹黛山,仿佛古代山水画,后场(中景)几个戏装女子在舫上轻歌曼舞,而前台身形飘逸的李渔和“一灯和尚”等谈戏说艺。丰富的景观层次“说”透恃才傲物,“画”尽无边风月。

采用高速拍摄的“慢镜头”把画面呈现的和谐感、造型的节奏美传递出来,是现代电影凸现抒情段落或关键场景的重要手段。电影“慢镜头”的运用催生了当代戏剧的视界诗意,演化出一些极具经典性、悲剧性的场景。《桑树坪纪事》“豁子之死”一场戏中,腥红色的灯光下,舞蹈化的围猎老牛的慢动作,倾诉着村民们被剥夺殆尽的痛彻和绝望,那是令人震颤的生命语汇;而《生死场》有一组“慢镜头”,对准劫难连绵的金枝,一起私奔的男人被抓了伏,受尽村民指指戳戳的她临盆了,血色天地,只见她艰难地翻转、扭动着身体,凄婉的曲调中,这个浸泡在羞耻中的少女领受着女性炼狱的煎熬。戏剧家们以舒缓的镜像节奏聚焦观众的目光,赋予对象以浓郁的抒情性,给人们留下无法磨灭的印象。

“特写”的运用,反映出当代戏剧家镜头运用的更大气魄和胆识。特写对于电影具有重要的意义,它的发展“改变了电影故事和剧本的整个风格”,因为,特写“在逼视那些隐蔽的事物时给人一种体察入微的感觉”,优秀的特写都是富有抒情味的,“它们作用于我们的心灵,而不是眼睛”^①。当代戏剧有的在“戏眼”用“特写”,以突出特定场景人物命运转折的震撼性,例如,刘锦云的《背碑人》。剧中,“狗崽子”运生怀着“脱胎换骨”的愿望,不顾大伙劝阻,下到深不可测的脊梁洞为“贫下中农”找水。在洞底,灯光投射处“出现”了苍老的四姐——一直关爱着他的苦命人,渴求远离痛苦的运生猛地投向四姐怀抱……这一场景牵动运生整个后半生的悲剧命运,因而,编导者以“特写”抽出细节加以“渲染”,凸显了人物的精神异化。在焦点时刻用“特写”,以类似于定格的“镜头”产生深刻揭示力,是另一些戏的“特写”运用法则,如王贵的《WM》。作品第一幕,集体户的哥们儿收工回到破败不堪的住处,寒冷、饥饿、绝望,严酷的社会现实并非肆意宣泄所能改变。此时,更大的灾难来了,地光闪闪中墙倒屋塌,青年们在大地震中翻滚、挣扎……一切重归平静。一个大窗框竖在了前表演区,七个瞪着惊恐、迷惘大眼睛的头拥挤在窗口,七只大张着的嘴巴,七条展开五指的高举着的手臂。紧偎在一起的青年们如石雕般一动不动。这种具有高度象征性和表现性的“特写”,以一当十,极好地直喻了经过大劫难后,一代人对人生意义的执著思考。

戏剧对“特写”等“镜头”的使用,无法像电影一样在银幕上“放大”,只能在舞台美术、灯光等配合下给予特别彰显。因此,灯光等在戏剧中成为制造“特写”、“闪回”效果的重要工具。光本来就是电影幻觉的基本手段,当剧作家让舞台四周全部陷于黑暗,只照亮最重要的人和动作时,“银幕特写”的效果便产生

① [匈]贝拉·巴拉兹《电影美学》第79、46页,中国电影出版社1986年版。

了。在当代戏剧电影化思潮中走的较远的高行健的《绝对信号》，对此进行了全面而认真的实验。守车上两个年轻人、老年车长和车匪、黑子遭遇，所演绎的是一场善与恶的较量。剧中，人物的心灵交锋占了很大比例，它们构成全剧最为动人的情景。被车匪利诱准备与之铤而走险盗窃的黑子，面对恋人、小号和车匪分别的劝诱，为何去何从精神彷徨。当黑子、小号、蜜蜂被眼前的事触发，回忆或幻想的闸门即将打开，编导者立即用一个暗场罩住整个舞台，接着一束色彩浓厚的深紫色顶逆光投下来，勾出人物的轮廓，追光直接打在人物丰富生动的面部。这种聚焦性的“特写”，效果十分显著。“这样在全黑的演区中，若隐若现地显出人物的半身影，深紫的光色映现在他们身上，造成了形象上的幻觉。”^①《绝对信号》“用追光把人物从现实中抽出来”，制造“特写”效果，是十分自觉的“电影化”的努力，该剧导演林兆华就曾指出：“这个戏很多场面是静止的‘长镜头’。还要发挥特写镜头之长，特写是心灵的放大，引导观众把注意力集中在人的精神状态上。”^②《绝对信号》在闪回、叠化的运用上也堪称精彩。编导者为了用“意识流”的镜像挖掘场上人物内心活动的秘密，往往在暗场人物追光式的“特写”后，突然让舞台灯光大亮，回忆或幻想的场景刹那间闪现出来。这种记忆的拼接在灯光和音乐的渲染下，每每感人至深。而在处理回忆场景时，编导者又不只是再现过去，他总是让演员“从角色中跳出来”，……“我当时是那样讲的”，“我当时看见她哭了……”以双重表演在回忆的场面中同时叫观众感觉到这个角色在回忆，形成电影常见的叠化镜头。^③

再次，增进场景的画面感和视觉刺激力，减“说”为“演”，以电影式的高度视觉化的布景、道具特别是广泛的人物行动，构

① 黄清泽《〈绝对信号〉的布景设计心得》，《戏剧学习》1983年第2期。

② 高行健、林兆华《谈〈绝对信号〉的艺术构思》，《戏剧学习》1983年第2期。

③ 同上。

筑现代舞台“银幕式的亲切感”。

当代戏剧渲染舞台新奇的结构、“画面”，无疑是为了强化舞台视觉感受；而淡化舞台背景的色彩，则是为了强化人物表情、行动的视觉感受。《狗儿爷涅槃》黑糊糊的气氛与戏的蕴涵十分一致，戏剧家着意于狗儿爷深层心理结构的探求，因此用十六段戏对其加以视觉呈现，而环境刻画却被大幅度缩减，少到寥寥数句：“旧式砖砌门楼的剪影”，“一树桃花”，“风水坡”……高行健的《野人》干脆不要布景、不要道具，以“一条江河的上下游，城市和山乡”来敷衍性地“交代”地点，对话也被大段大段删削，整个舞台满眼是肢体动作——农民们在田间耨草、洪水中居民们转移、工匠们喊着号子上房梁、守林人与伐木人对峙、迎亲队伍……剧中老歌师和帮手击鼓打锣，以歌声述说宏阔的神话传说，配合剧情如电影胶片般一一闪过。人对大自然野蛮掠夺及掠夺的悲惨后果，剧作家对未来人与自然、生灵和谐共处的呼唤、期待，都在这画格的移动中层层叠叠浮现出来。

李龙云的《撒满月光的荒原》无论从结构、表现形态，还是氛围、情绪都不是戏剧意义上的。不惟场景被“电影化”、“诗化”，情节伴着人物叙述被交叉剪辑，而且矛盾冲突也是高度视觉化的，具有浓烈的感性刺激力量。“于大个子”那扭曲的灵魂和匪夷所思的残忍，通过舞台上呈现的他少年时在于家围子和妹妹挂灯笼那悲怆的往事，得到合理的解释；马兆新和惨遭“于大个子”蹂躏的细草在机车里的一番痛苦交流、疯狂相拥，让观众看到了弱小生命冲决一切的力量。套用阿瑟·米勒的话说：《撒满月光的荒原》是“不可能成为一出舞台剧的……因为它的基本元素之一是某种没有精心设计或没有理由的漂泊感，某种无定向的活动感，那显然是电影的技巧”^①。当然，是寓

^① [美]爱德华·茂莱《电影化的想象——作家和电影》第71页，中国电影出版社1989年版。

言体动画的技巧。

值得注意的是,伴随纪录主义电影思潮的复归,戏剧视觉感的营建已大步走出“拟视觉”的创作藩篱,而期求获得历史镜头、胶片带来的“原汁原味”的重现感。像戏剧大师梅耶荷德当年所做的那样,实验戏剧家孟京辉等人也试图在人物叙述之外,获取更直观、更丰沛的有关剧情背景、时代和文化征候的揭示手段。《我爱×××》已不满足于场景、道具的表意象征、点缀性暗示,作品以“我爱光,我爱便有了光”的念白开场,荧屏、银幕的即时性插入即刻发生了。在戏剧进程中,台上几台电视机一直荧屏闪烁,或雪花噪声,或播着相关节目,在狂欢场景中,电视里同步出现黑人歌星激情演唱的情景,气氛浓烈……《我爱×××》中,荧屏和银幕的“在场”,既具有历史图证的作用,也具有视觉美感、情绪表现的意义。比如,戏第一部分“不由分说”讲了“1900年世界十件大事”后,音乐低沉,舞台渐暗,此刻电视闪烁,一侧的电影银幕上缓缓滚动播映着“我爱……”的台词,犹如电影终场,勾起依依不舍之情;而当第三部分,演员们在沉沉如黑夜的舞台上木然而响亮地重复“我爱光……”“我爱你……”等句子时,与之呼应,银幕上出现毛泽东会见外宾、群众在天安门举行庆祝游行、朝鲜和越南人民举行示威的纪录片片段,而舞台上一支支烛火聚向银幕,在历史真实的瞬间里,在“我”诞生的一刻,每个观众都感受到洋溢着时代诗意和历史启示的美。

毋庸置疑,在“画面”的映现,视觉的运动中,当代实验戏剧家通过耗散语言、开发“特写”、规避紧凑严谨的戏剧型场景,而成功地实现了舞台的电影化重塑。

三

与戏剧形态上的电影化相一致,剧场电影式梦幻感的营造,也是中国当代戏剧电影化一个重要的追求。

这种追求体现在两方面。

第一,突出影像造型,建构“电影式隐喻”,以丰富的手段扩大戏剧的“梦幻化”表现语汇。影像造型作为电影本体,是电影的生命力所在,现代电影的发展,已逐步使出色绝妙的影像造型成为电影艺术家普遍的美学追求。中国当代戏剧在观念转变的过程中,受到现代电影技术的启发,对戏剧现场的影像造型给予了特殊的青睐,“真实”舞台幻觉中“不真实”却深具浓郁抒情意味的视觉造型处理,定格、停顿和静场加上舞蹈的衬托,使相当多当代话剧作品哲理和象征意味分外丰沛。《一个死者对生者的访问》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《生死场》就造型而获得的凝重感,“电影式隐喻”所喷发出的艺术光芒,多种表现技艺的穿插而形成的诗学意境而言,是以往的戏剧创作所无法望其项背的,也是其独特的价值所在。

沉思“文革”后社会道德精神全面滑坡的刘树纲,在《一个死者对生者的访问》中以痛心疾首的心情勾勒了社会的冷漠。在描述英雄叶肖肖与歹徒拼死搏斗的画面里,他两次呈现了令我们汗颜的影像造型——“扒手 B‘叭’地一声亮出了弹簧刀。车上乘客一声惊叫,全都涌到一个角落里屏息无声了——各种愕然、漠然的静态塑姿剪影”;而当叶肖肖身中一刀,仍与扒手扭打时,“车上乘客各种一动不动的塑姿剪影”……舞台上的这幅群像,醒目而刺眼,它深深嵌入视觉记忆,形成触动人们灵魂的张力。如果说,这幅图景以良心拷问让观众掂出了“正义”沉沉的分量,那么《狗儿爷涅槃》最后,困兽般的狗儿爷亲自烧毁了象征梦想和希望的旧门楼,则以直白的悲剧景观再现了政治历史的无情。狂呼“门楼——我的门楼”的狗儿爷掷出了火把,“一束强光,照着跪伏在门楼前的狗儿爷”。这一具有历史感的电影造像道尽了农民农民的悲哀。

在当代剧坛获得广泛好评的《桑树坪纪事》以自如地使用极富蕴涵的“电影化隐喻”而见长。作为现代电影重要的元素,

隐喻性情境由于负载了思想、哲理和启迪而为热衷探究人性、民族性的电影人所欢迎,因而也十分自然地渗入戏剧创作中。“火把”在《桑树坪纪事》中隐喻着愚昧、罪恶的环境。作品第一幕第六场,麦客榆娃和小寡妇彩芳偷偷幽会,倾诉彼此的情愫,爱情的冲动让两个年轻人心潮澎湃。这时他们周围突然出现了一个闪动的光环,光环逐步缩小,骤然变成了桑树坪村民愤怒的火把。剧作第二幕第七场,编导者使用了一个更令人惊骇、更具透视力的“电影化隐喻”。当“阳疯子”李福林在人们逗引下,当众扯下陈青女的裤子,并高喊着“我的婆姨!钱买下的!妹——子——换——下的”时,音乐声中,一尊残破洁白无瑕的女石雕出人意外地展现在众人面前。一条黄绫肃穆而凝重地覆盖上去,众村民跪倒在女石雕的四周。洁白的女石雕是千百年女性性别悲剧的隐喻和象征,这女性的凄惨的祭礼,使观众再一次经受了灵魂的洗礼。

第二,通过回忆、幻觉、梦境等感觉、情绪的外化、现实化,中国当代戏剧创造了无声片式的“银幕意境”,开启了灵魂空间的凝重叩问,从而全面挖掘了梦幻流动的诗意。在写实主义戏剧的典范文本里,回忆、幻觉、梦境都只具有叙述的意义,而不会获得具象化,因而也就没法获得鲜活的生命感。但是,它们在电影艺术里却都是切实的、完型的,整个成为表现人物精神状态最重要的手段。正是由这里,当代戏剧家找到了更直观、更生动地勾画人物内心世界的方式。80年代的探索戏剧几乎全都表现出“自诉”的倾向,心灵具象化、梦境浮面化,而90年代以后,戏剧舞台上,蓬台被大幅度运用,回忆和幻觉通过倒叙、插叙被纳入剧情(经常是天衣无缝的),如此组成了当代剧场意趣盎然、亦真亦幻、云蒸霞蔚的情景。

在《绝对信号》里,类似电影“画外音”的“内心的话”被多次运用。比如,蜜蜂中途上车,一下子使黑子进退两难,当他们的视线碰在一起时,黑子内心的声音即刻响起来:“你怎么偏偏这

个时候来?”而当黑子看到大家都在注意着他,他紧张了,心虚了:“是不是都发现我了。”这些银幕上常见的“画外音”,在戏剧舞台上还原,很具阐释力。《WM》更进一步,把心灵的活动“客观”呈现在舞台上,立刻获得了类似先锋电影的那种心理分析效能。剧中,“板车”追求“将军”的女友,随后又将其无情抛弃,“将军”得知后愤怒地责问他,“板车”表面上做出玩世不恭的样子,内心其实很羞愧。于是,导演在这里打住现实时空,而浮现心理时空:一个面罩黑纱的人,走向后演区扬鞭抽打,站在中演区(原位)的“板车”应着鞭声做出各种挨鞭打后的表情、身体动作。片刻,黑面人离去,“板车”复原。显然,“黑面人”代表“板车”的道德良心。《狗儿爷涅槃》等作品在看似简单的构图中展开人与鬼的对话、肉与灵的交搏,其幻觉灵活的跳入跳出,毫不生涩,向观众投射的影像明晰、玄思深奥。

90年代中后期,戏剧幻觉、梦境的外化进入跨时空、超自然设定阶段,表现了极大的呈示自由度,这使戏剧家们能够像电影导演一样相当自如地透视心理、延展情绪和情境。《棋人》中一生痴迷棋艺的绝顶高手何云清在60岁生日这天“幡然悔悟”,劈了棋盘,决心不再下棋,记忆之中被弃的情感伤痛让他痛悔不已。此时,昔日恋人司慧端庄、热情的幻觉形象现身了。舞台上,幻觉中的司慧是具象的,近在咫尺,她在责问和抱怨,而云清也在诉说,但两人并无交流,并置就是为了挖掘人物内心的痛苦。第三幕司炎生父的“游魂”,像一束光影飘进何云清的房间,何云清不仅与“游魂”“对话”,而且对弈,这里“游魂”的“现身”又具有情节和情感转换的铺垫作用。显然,幻觉的浮现强化了剧场电影式的梦幻性,使得观众摆脱可见的视窗,而能驰骋自己的想象。于此可见,当代戏剧的梦幻写真无论从艺术还是技术上都已趋于成熟。

毫无疑问,戏剧合理而艺术地“电影化”,代表了理念的先进和方法的超越,改变自身固有的僵化的表现范式,以行动丰

富对白、强化渲染的综合化以及树立强烈的蒙太奇意识,都将使当代戏剧舞台获得新的艺术生命。甚而至于,戏剧去掉“戏剧腔”、去掉“化妆”,学习著名电影演员的演技,使表演平实化、电影化,也能深刻改变当代剧场接受的效能。与此同时,戏剧家们应当清醒地认识到:尽管“电影是我们这个科学时代最有代表性的艺术”^①,抛弃戏剧艺术基本的品格,割断历史传承,而追求所谓彻底的“电影化”,仍然是十分危险的。把电影的全部手段机械地搬到戏剧舞台上,无论怎样眼花缭乱,戏剧都只有死路一条。因此,事实上,今天戏剧革新所面临的任务是让戏剧、电影优势互补,充分发掘、运用两者的表现优势,探究那些极具表现力的电影手法运用到戏剧情境中的可能性。当代戏剧新境界的创造,依赖戏剧、电影艺术特性、美学技法之间的融汇与平衡。对戏剧艺术家来说,就是要——既积极吸收富有阐释力的电影技巧,又不牺牲自身独特的品格,由此创造 21 世纪戏剧的新形态、新力量。或许这正是中国戏剧现代化所要攻克的重要难题之一。

^① [美]爱德华·茂莱《电影化的想象——作家和电影》第 38 页,中国电影出版社 1989 年版。

演剧职业化运动与话剧 舞台艺术的整体化

马俊山

1949年以前,话剧舞台艺术有两个突飞猛进的大发展时期。一是以上海为中心的后剧联时期,即从1935年初剧联提出争取演剧合法化,进入大剧场,建立正规的舞台艺术,到抗战爆发,上海业余剧人协会实验剧团(业实)中断《上海屋檐下》的排演;二是抗战后期,以重庆的四届雾季公演(1941~1945),和上海艺术剧团(上艺)与苦干剧团(苦干)的一系列公演为代表,大致经历了一个从整体化(幻觉型)到体系化(中国化)的过程。在此过程中,演剧职业化与舞台艺术整体化同时进行,互相促进,经过跟市民社会的反复碰撞磨合,话剧逐渐化解了洋与土的文化张力,而转化成现代中国的市民戏剧,最终回到了市民这个现代中国最具活力的社会群体。

一、1935:整体化的起点

话剧舞台艺术整体化的要求是1935年由张庚率先提出来的,而实践上的先行者却是上海业余剧人协会(“业余”、业余剧人)和章泯。集中反映章泯整体化思想的著述——《演剧是怎样一种武器》虽然迟至抗战期间的1940年才发表,但他的整体

化导演实践却从1935年就开始了。话剧舞台艺术整体化的背景是剧联工作重心的转移,即从工厂、农村、学校业余演剧,转向公开合法的大剧场演出,观众圈亦随之由原来比较单纯的工农和学生,一下子放大到了全部市民群众。于伶曾回忆说,1935年初,“剧联执委会几次召开会议,总结了几年来单纯致力于工厂、农村、学校等社会宣传鼓动工作,以致多人被捕牺牲这种单线作战的得失与教训,主张改变战略,注意大剧场演出,建立舞台艺术,争取观众。同时兼顾工农学生演出”^①。为此,剧联先是动员了当时上海影剧界的著名人士应云卫、万籟天、孙师毅、袁牧之、赵丹、金焰、王人美、金山等人出面,以中国舞台艺术协会的名义在金城大戏院公演田汉的两出新戏——《水银灯下》和《回春之曲》。章泯执导的这两出戏都以“一二·八”抗战为背景,名义上是赈灾义演,实寓纪念“一二·八”抗战3周年之意,因而观众反响极为热烈,王人美、金焰、袁美云主唱的插曲《春回来了》、《再会吧,南洋》、《梅娘曲》迅速流布海内外,引得无数海外爱国青年回国抗战效力。但这次演出在舞台艺术上的建树并不太大,真正吸引人的是一群电影明星,“充分表现了个人技术的进步,同时也充分表现了这次公演中完全没有了导演的地位。说得好一点是没有统一性,说坏一点只能算是一个演技的群芳大会”^②。

但这次演出又是“结束前期开启后期的一个转折点”^③。受此次演出的启发,剧联接着于1935年4月组建了上海业余剧人协会,“改变了活动方式,注意了剧目选择”,正式将工作重心转向大剧场,争取合法公演,以期使话剧重返市民社会。在1937

① 于伶《中国新文学大系·戏剧集·导言》,《中国新文学大系》(1927-37)第9页,上海文艺出版社1989年版。

② 张庚《中国舞台剧的现阶段——业余剧人的技术批判》,《文学》第5卷第6期,1935年12月,上海。

③ 同上。

年5月转为职业剧团以前,“业余”共上演了五部多幕剧,即《娜拉》、《钦差大臣》、《大雷雨》、《欲魔》和《醉生梦死》,全部都是外国作品,内容皆与市民生活或市民意识相关,而且在舞台艺术上取得了令人瞩目的成绩。这一系列公演,虽然仍属业余性质,但却与唐槐秋组建并领导的中国旅行剧团(中旅,1933~1947)一道开启了话剧回归市民社会的先河,而且在建立正规的剧场艺术诸方面超过了中旅,走在时代的最前列,起到了很好的示范作用。特别是章泯执导的前三部戏,尝试着运用斯坦尼斯拉夫斯基的表导演思想,在创造协调统一,连贯完整的舞台艺术方面取得了一定的成效,受到广大观众和进步话剧界的一致肯定。陈鲤庭在看过演出后,发表长文《评〈娜拉〉之演出》,称《娜拉》完全把观众带入一种“催眠状态”,是“难得的好戏”,“看话剧以来的奇迹”。^①“业余”以实践证明了左翼戏剧一旦走出普罗的思想局限,完全可以在公开合法的演出中,创造出高品位的舞台艺术来。不过,这仅仅是个开始,不但说不上尽善尽美,甚至某些方面还存在严重的缺憾,事实并不像后来有些教科书所说的那么完美无缺。如《钦差大臣》,鲁迅看后就曾托丽尼传话,指出影片上的一扇门开反了,与剧情不睦,县长妻子不应俊扮,这样会削弱母女争风的喜剧效果等等。后来“业余”复演,据此做了一些改进。

不可否认,章泯为“业余”导演的《娜拉》与《钦差大臣》,确实在总体上使话剧的舞台艺术跨上了一个新的台阶。但爱美剧演出中的散漫随意,放任情感,不重视演技和相互间配合的弊端,并不是一朝一夕形成的,克服起来也就困难重重,而且很容易矫枉过正。所以,1935年,张庚在《中国舞台剧的现阶段》一文中指出,这两出戏,由于主要演员多数经过电影艺术的历练,不免把电影界的明星主义带上话剧舞台,极易从一个极端

^① 陈鲤庭《评〈娜拉〉之演出》,《民报》1935年6月29日,上海。

走向另一个极端。“他们时常有一种把个人演技扩大而突出了整个戏剧要求之外的危险”。^① 再加上每部戏中各个演员处理角色的方式方法相去甚远——赵丹有脱离人物性格的唯美主义倾向,郑君里则倾向于形式主义,忽视内心体验,金山热衷于堆砌京剧、电影、舞蹈中的动作,结果搞得“动作与动作之间就必然缺少了联系,成为有角度,不圆浑的了”。另外,魏鹤龄、顾而已过于本色,蓝苹又失之于情感的宣泄,施超则有些“讨好观众的毛病”。而导演工作重心更多集中于分析人物性格,设计大大小小的动作,排地位等具体方面,放松了节奏的控制与整体形象创造,结果是“破坏了整个的统一性,减低了它的艺术成就”。张庚认为,“在目前这种情形之下,为了提高戏剧艺术的水准,我们无疑的要使整个排演统一在一个意见之下”。首先要在剧本的基础上形成统一的思想认识,统一的舞台构思,然后演员、布景、灯光等各司其职,紧密配合,在导演的统一指挥下,创造出和谐完整的舞台艺术形象来。

舞台艺术整体化的思想经张庚提出以后,“业余”及其后身业余实验剧团(业实)明显加强了整体舞台形象的塑造。相比之下,章泯稍后些为业实执导的《大雷雨》、《罗密欧与朱丽叶》两剧,在舞台调度、节奏控制、整体情调的营造等方面,就要比前两部好得多。据赵丹回忆首演《大雷雨》(1936、11)的情形:“到最后落幕时,简直出现了一个惊人的情景——大幕落了好一会儿,观众一点儿声音都没有,但又没有一个起堂,然后突然间响起了一阵暴风雨般的掌声,真是一阵接一阵。此时,章泯由侧幕边直奔到我的面前,涨红着脸,把我紧紧抱住。……”^② 有一次在卡尔登后台,赵丹刚卸了妆,忽见唐槐秋站在他面前,久久不言,然后非常庄严地说了一句“美极了”。行家的这句赞

^① 张庚《中国舞台剧的现阶段——业余剧人的技术批判》,《文学》第5卷第6期,1935年12月,上海。

^② 赵丹《地狱之门》第32页,上海文艺出版社1980年版。

美词,令赵丹终身难忘。赵丹认为,他在表演艺术上所取得的成就,和章泯的信任、支持、引导、教诲是分不开的。《大雷雨》是成功的,但却不是完美的。因为它有赵丹(饰奇虾)、蓝苹(饰卡婕林娜)、舒绣文(饰卡彭诺瓦)这样优秀的演员,也有一些不称职的演员。《大雷雨》的舞台装置虽然花钱不少,也大致符合戏剧的规定情境,但细节上的疏漏却很多。例如,从现存剧照看,第4幕两条高起的小路,竟然用绉折布镶在旁边以掩蔽下面的支架,看起来很别扭,破坏了整台布景的真实感。总而言之,《大雷雨》的舞台艺术并不像有些人说得那么整齐完美。真正代表战前章泯的导演风格,和中国话剧舞台艺术水准的作品是《罗密欧与朱丽叶》。这是“业余”职业化,改组为业实以后上演的第一出大戏,也是最后的一出外国戏,其最大成就是整个舞台,从布景设计、灯光效果,到演员的动作语调、人物关系,以至全剧的气氛、节奏、场面调度完全达到浑然一体的境界,就连一向比较严格的张庚对此剧也是赞不绝口。从1930年代中期开始,经过章泯和“业余”剧人的不懈努力,话剧的舞台艺术进入了整体化、风格化的成熟时期。

二、整体化与中国化

任何艺术形态都有其发生发展成熟演变的历史。对于话剧这种舶来的艺术而言,成熟不仅意味着内部各种成分基本达到协调一致,而且还要在总体上契合现代中国的人生姿态与社会关系,充分满足观众的审美期待。在话剧的成长过程中始终存在着两个不平衡,一是话剧的舞台艺术、文学创作,以及演剧体制的发育极不平衡;二是移植来的艺术形态与本土戏曲审美传统的不平衡。所以,话剧的成熟一方面是整体化,使参差不齐的各种艺术要素形成一个有机的整体,另一方面还得中国化,设法化解跟传统戏曲审美的巨大张力,消除观众本能的文化排斥心理,使移植形态化为本土艺术,找到适合于表现中国的社会人生,观众

喜闻乐见的形式和方法。话剧艺术的整体化和中国化是一个相当漫长的过程,必须经过长期的艺术实践,反复磨合才能达到,所以话剧艺术的成熟比现代小说、诗歌、散文自然要晚得多。只有当话剧的各个部分形成一个有机整体,能够充分满足现代中国人的戏剧审美需要的时候才算得上真正的成熟。

“业余”和业实的演出只是话剧舞台艺术成熟的开始,远不是它的最后完成。话剧舞台艺术的成熟大致经历了一个由点到面,从沪到渝,从某些场次、剧目,到各个主要职业剧团、大多数剧目,都能形成均衡、连贯、完整的艺术情调的扩张过程,需要编、导、演、舞美等各个部门,经过相当长期的磨合才能达到。受战局变幻和观众情趣的影响,中间暂时出现一些曲折、回旋、甚至倒退都在所难免,但话剧舞台艺术的整体化却是大势所趋,不可阻挡。

另外,话剧毕竟是现代中国的戏剧,话剧舞台艺术的真正成熟,必须以大批成熟的本土原创剧目为基础,与内容的中国化,生活化同时进行。上演外国剧目,即使舞台艺术整体达到了多高水准,也不过是摹仿得圆熟,离真正意义上的成熟还有相当距离。演剧突飞猛进,而剧本创作却相对滞后,从话剧走入大剧场的那一天开始,“剧本荒”就一直困扰着中国话剧全面成熟的步伐。

“剧本荒”并非一般意义上的剧本匮乏,而是演剧职业化运动中出现的一种特有的演剧和创作相互脱节的现象。有时是剧本创作不适宜舞台艺术的要求或不合观众的口味,有时是演剧水准低下无法将具有较高艺术品位的作品搬上舞台,或者观众暂且不能欣赏这些作品。经常是两种情况并存:一方面是剧团找不到好剧本,而找到了好剧本又不敢排演,怕观众不买账,经营失败。战前中旅和业实两大职业剧团面临的就是这样一种难解的悖论。夏衍在1939年致于伶的一封信里,曾不无抱憾地写道,“在‘八·一三’以前,话剧开始向大剧场发展的那一个时期,即作为一个试验的演出,也不曾有过一个剧团敢于上演

一个著名难演的剧本,这是如何可慨的现实啊!”^①因而,夏衍呼吁“再来一次难剧运动”,首先从提高演剧水平入手,克服过分依赖剧本,或“闹剧第一主义”,解决演剧与创作发展不平衡的问题。话剧在中国是一门新兴艺术,各方面发展的不平衡是再自然不过的事情。其中既有话剧艺术内部各部门之间发展的失衡,也有话剧的内容、表现方式、运作机制与社会生活的不适应或不协调。1937年春,上海“业余”、中旅、新南、光明、四十年代五剧团举行联合公演。这次公演不仅把演剧快速发展,本土创作却严重滞后的矛盾暴露无遗,而且也使话剧舞台艺术各部门的发育参差不齐,缺乏统一情调的深层矛盾展现在世人面前。张庚认为,“剧本的缺少,演员的缺少,舞台技术人员的缺少,导演人才的缺少,这一串的困难,凡是参加戏剧活动的人,没有不以为是根本的危机”^②。特别是演员缺少基本的语言、形体训练,台下对角色体会不深,研究不够,台上只顾个人,不讲配合,表演流于形式。“有的导演是并不做导演计划的,有的演员对于他或她的角色向来不做整个的计划,只零零碎碎地想几个小动作”^③。“业余”的蓝苹曾公开承认,《大雷雨》中卡捷林娜的戏比《娜拉》要重几倍,但她每天只排练一两个小时就上演了。而四十年代演出的《生死恋》(孙师毅导),和新南上演的《复活》(应云卫、凌鹤导)则到了场面一团纷乱,动作横行斜出,不堪入目的地步。张庚气愤地斥之为“这不是为戏,而是为人,是自私,不是合作”。“这是金城公演《回春之曲》以前的现象,不应当让它存在在今天的舞台上”^④。张庚认为,在舞台艺术人才紧缺的情况下,“与其争取多次的演出,宁可争取精彩的演

① 夏衍《论现阶段的剧运——复于伶》,《剧场艺术》1939年第7期,上海。

② 张庚《目前剧运的几个当面问题》,《光明》第2卷第12期(戏剧专号),1937年5月,上海。

③ 同上。

④ 同上。

出。所以严格的导演制度,演员创造角色的方法的慎重,其他舞台工作的计划化严格化,我以为是马上就要建立和坚决执行的事”^①。夏衍说,这次联合公演“除出‘个别的’发现了几个新的演技人才之外,并不曾收到多大的成果”。“‘个别的’这几个字,表示着许多演员在个人演技上虽则有了可惊的才能和成就,但是对于整个‘戏剧’的合作还没有初步的理解和关心,努力一点的演员也只能做到独善其身的程度,将自己的努力和其他合作者联合在一起而使整个戏剧收到浑然一致的效果,这种协力的热意已经是凤毛麟角的事了”^②。他呼吁演员提高职业道德,“戏里面多一点实生活,实生活里面少一点儿戏!”当时正值章泯、唐纳、蓝苹、金山、王苹等因私生活问题弄得不可开交,严重干扰排演计划的时候,夏衍的话亦可谓有的放矢,切中要害。

造成这种现象的原因是多方面的,导演失控,演员随意,舞美水平低下等等,都可能使戏剧的舞台形象支离破碎,或加深它的混乱。其实这些原因都是表面上的。张庚、夏衍等人对1935年以来剧场艺术的评论,已经触及到了话剧舞台艺术的一些深层矛盾:一是剧团组织松散,缺乏必要的职业规范和合作精神,导致导演地位矮化,起不到构思整体,指挥全局的核心作用,演出缺少聚焦点;二是演员缺少专业训练,对角色的理解与体验深浅不同,演技不均衡。而从外国电影借来的演技形式,又与本土的生活内容脱离,演技与生活不相称。这一切又和话剧最原始,也是最基本的一对矛盾——移植与生成有很大关系。

话剧舞台艺术中存在的问题,在外国戏剧学家眼中,也许

^① 张庚《目前剧运的几个当面问题》,《光明》第2卷第12期(戏剧专号),1937年5月,上海。

^② 韦春甫(夏衍)《对于春季联合公演的一些杂感》,《光明》第2卷第12期(戏剧专号),1937年5月,上海。

看得更清楚更全面一点。美国耶鲁大学戏剧学教授亚里山大·迪安(Alexander Dean),在五剧团联合公演时,正巧来华考察戏剧。看过“业余”公演的《大雷雨》和《欲魔》后,他指出有三项不足:一是演员缺少技术;二是演不出角色的个性与变化来;第三是集体合作的功夫尚未到家,一般演员在舞台上只顾及个人的动作,往往想不到集体的动作,所以彼此动作不能呵成一气。“其中最精彩之数段皆为演员个人之成功”。因而,他希望业余剧人“此后最好多下一番集体合作的苦工”。最后他以外国学者特有的坦率口气说,“此类剧院,严格地说,已失去中国剧场的面目,因所排演者皆为西洋戏剧,而表情动作亦为西方的表情动作。关于此点,在原则上我不敢赞同,但其表演之恰到好处,实为余所赞叹”^①。这里已经接触到话剧内外部各种要素间发育不平衡的问题,特别是话剧这种舶来的西洋舞台艺术形式,与中国的本土生活严重脱节的状态,使他深感忧虑。

舞台艺术是一个有机整体,它的普遍成熟需要三个基本条件:一是大批的专门人才;二是大量的本土原创剧本;三是职业化的演剧体制,缺一不可。任何方面的滞后都会拖累它行进的步伐。对于舶来的话剧而言,一切都得从头做起,逐步积累起必要的人才和剧目,找到相宜的生存方式。从幼稚到成熟,在某种意义上说,也就是从零散到整体,话剧的舞台艺术走过了将近30年的历程。

文明戏以演剧为前导,虽然经过日本的中介引进了欧美戏剧的某些写实的布景、服装和表演形式,但文明戏缺乏戏剧文学的支持与规范,又没有导演的统一调度指挥,其舞台艺术的核心与灵魂是明星。而这些明星对话剧的神髓又了解甚少,经

^① [美]亚力山大·迪安(Alexander Dean)《我所见的中国话剧》,《光明》第1卷第1期 1936年5月,上海

常以戏曲伎俩演绎话剧的舞台艺术,弄得话剧不伦不类,面目全非。他们既是主要演员,又是剧团老板,无论在舞台上还是经营中都是举足轻重的角色,免不了随心所欲而不管别人,别人自然也无法同他们配合。周剑云说,“演戏既不读剧本,所谓演技也就可想而知了。最显著的一点,是台上每一位演员都是一个独立的单位,各做各的戏;彼此没有联络,没有反应,自然更谈不到什么和谐与统一。更坏的现象,是抢着做戏,各显神通;有经验的演员,一抓住机会,就站在台口,滔滔不绝,大发其所谓‘言论’,以耸人听闻的论调,博得座客倾心,观众鼓掌,而剧情的发展,到此等于中断。”^①欧阳予倩曾回忆,有一次他和任天知配戏,正在花园里讲恋爱,汪优游、钟天影扮滑稽角色,不时伸出头来做怪相,引得台下鼓掌大笑,打断了任天知的“言论”。任天知大怒,举起手杖满台追打汪、钟二角,说“姑娘,你们家里的狗怎么那么多,我非先打了狗再和你说话不可”,让正在装做嘤嘤啜泣的欧阳予倩实在忍俊不禁,只好转脸向内,以手蒙面而笑^②。周剑云说,“如果演员之间有了不睦,那就更有趣了”。例如新民社演《空谷兰》,苏石痴误场,把汪优游和王无恐晾在台上,苏上场后,汪、王又把他冷在一边,弄得奇窘不堪。下台后三人大骂一通,从此感情破裂,一遇同台便互相捣蛋,弄得和剧情背道而驰,令观众反感。笑台、出戏之类的趣事实是在多得不胜枚举。正如上官蓉所说,“关于动作和语言,因为没有正式的导演,所以完全由演员在台上自由发展,你高兴可以多动几动,多做几个表情,你不高兴也可以木然不动。台词也是如此,没有一定的范围,随演员自由创造,你今天看见什么新奇的东西,听见什么有趣的新闻,都可以加插在里面,不管与剧情是不是合适。总之,在台上的一

① 周剑云《剧坛怀旧录》,《万象》第4卷第3期,1944年9月,上海。

② 欧阳予倩《自我演戏以来》第66页,中国戏剧出版社1959年版。

切,完全是演员个性的发挥,没有丝毫准绳”^①。各自为政,互相拆台,随意发挥,支离破碎就成了文明戏舞台作风的一般特点。实际上,文明戏最后留给观众的印象,恐怕也只剩下秦哈哈、陈大悲、欧阳予倩、任天知之类,或滑稽,或哀艳,或娇憨,或激烈的生旦角色了。文明戏是商业化戏剧,只要是能叫座的东西都可以用,而不必顾忌什么连贯统一问题。在新闻逸事、旧闻传奇、使砌发噱等伎俩都不灵验以后,就在机关布景上做文章,或以出人意料的暗道机关刺激观众,或以离奇古怪的景致、服装炫人耳目,使舞台美术脱离规定情境而成为舞台艺术的主角,剧情和表演反倒成了陪衬,这时候的文明戏也就和魔术杂耍相去不远了。

在新文化运动中诞生的爱美剧促进了剧本创作,特别是独幕喜剧取得了较高的成就。而蒲伯英出资陈大悲主持的北京人艺戏剧专门学校(人艺剧专)、国立北京艺术专门学校(北京艺专)戏剧系、山东实验剧院等话剧教育机构也多少培养出了一批编导演专门人才如张鸣琦、王瑞麟、吴瑞燕、谢兴(章泯)、万籛天、徐公美、杨村彬、王家齐、张季纯、贺孟斧等。特别是上海戏剧协社、南国社、辛酉剧社、剧联等社团,通过持续不断的业余演剧实践,锻炼出一大批优秀的戏剧人才,如应云卫、田汉、郑君里、于伶、陈鲤庭、宋之的、夏衍、陈白尘、洪深、徐渠、徐韬、朱今明、姚宗汉、胡子、赵丹、金山、舒绣文、王莘等,为中国话剧舞台艺术的成熟打下了坚实的基础。但是,在中旅成立以前,话剧还没有找到契合中国社会实际的合法生存方式;在曹禺的《雷雨》发表之前,中国也还没有出现足以支撑高水平舞台艺术的大型剧作。所以,虽然爱美剧不乏人才,甚至有些演出,如戏剧协社的《少奶奶的扇子》、《怒吼吧,中国》,辛酉剧社的《万尼亚舅舅》,艺术剧社的《西线无战事》等,在舞台调度、表演

^① 上官蓉《文明戏与话剧》,《作家》第1卷第5期,1941年10月,上海。

技术、布景设计、灯光运用、音响效果、气氛营造的某些方面已经达到了相当的水准,但这还不能说是话剧舞台艺术整体的普遍成熟。首先,这些剧目都是改译或翻译作品,而不是本土创作,因而势必影响演员内心体验的深度和演技的施展,可能对普通观众的接受形成阻碍,难得认同;其次是业余演剧的人才选择余地很小,很难有充分的时间与精力投入排练;第三是资金匮乏,无法保证舞台装置的质量,无形中降低了舞台美术的总体水平。特别是与生俱来的自由散漫的习气,更是大大影响了爱美剧在舞台艺术上的造诣。

三、职业化同“业余习气”的斗争

同业余习气的斗争,是演剧职业化运动的一项重要内容。从1924年洪深为戏剧协社执导《少奶奶的扇子》开始,话剧为建立完整、正规的舞台艺术,一直在跟各种各样的业余习气,如排演无组织无计划,剧人缺乏敬业精神和专业素养,各部门不协调,不尊重导演等现象作斗争。洪深1928年冬“毅然脱离戏剧协社,而加入田汉领导的南国社”^①,主要原因就是不满意该社日益严重的“票房”作风和部分成员的“高兴主义”。1941年9月,黄佐临、吴仞之、石挥、张伐、黄宗江、英子等主力退出上海剧艺社(上剧),另组上海职业剧团(上职),主要原因也是无法忍受该社一心二用,不讲专业的弊端。

当然,这并不是说爱美剧就只剩下坏习气,没有好作风了。实际上,爱美剧对演剧职业化运动的正面影响还是蛮大的。黄佐临一直在与业余习气作斗争,但在他与柯灵共同起草的若干首演“献辞”里却说,“按照现状推断,话剧职业化可以说是一个必然的归趋,‘上剧’那样半业余性的时代已经远去了。但在组

^① 洪深《中国新文学大系·戏剧集·导言》,《中国新文学大系》(1917~1927)第86页,良友图书公司1935年版。

织上,这一次我们却想以业余剧团的优点,试用于职业演出”^①,发扬艰苦奋斗,热情奉献的爱美精神,创造完美的戏剧艺术。1944年以后,大后方剧坛在政治和市场的夹击下,冒出一股市侩主义的浊流,商业性的“打游击”演出成风,舞台艺术急剧退化变质,文明戏作风回潮。焦菊隐、白芷(潘子农)等人纷纷撰文,提倡以业余演剧和业余精神,来抵制不正之风。由此可见,爱美剧还是留下一些好传统的。

夏衍一贯强调戏剧艺术的综合性和舞台艺术的整体性,反对专以闹剧和噱头吸引观众。早在1939年夏衍就曾指出,爱美剧时期形成的“过重地依赖剧本而过轻地估价演出和演技的传统,是阻碍中国话剧进步的最主要因素”,“不重视导演和演技的风气使中国戏剧停留在一定的深度”^②。因而“强调演出和演技(以及其他舞台艺术)在戏剧艺术中的身份,在这磨难期里而建立起我们新的戏剧艺术最合理的分工”^③,是克服“剧本荒”,建立正规舞台艺术的当务之急。直到演剧职业化运动达到高潮的1942年,在第一次雾季公演取得了舞台艺术的巨大成就以后,夏衍、陈鲤庭、张骏祥在北碚避暑,经常谈论的话题仍是如何彻底祛除职业化演剧中的“业余习气”问题。后来夏衍据此写成《论正规化》、《人·演员·剧团》、《论戏德》等文发表,对于推动演剧向职业化、正规化、现代化“转形”产生了重大影响。夏衍认为,在演剧由业余向职业转形的过程中,要想避免重蹈文明戏的覆辙,必须加强职业道德建设,重视导演,提高演技,建立“合理而适时的剧团组织”、“演出制度”与“排演规则”,话剧整体才能更上一层楼,形成中国化的艺术体系。抗战后期沪渝各地话剧舞台艺术的全面丰收,正是在理顺了编导演及观众的关系,注重职业道德建设,各方面的专业水准有了较大提高

① 柯灵《佐临与上海抗战戏剧》,《新文学史料》1995年第2期,人民文学出版社。

② 夏衍《论上海现阶段的剧运——复于伶》,《剧场艺术》,1939年第7期。

③ 同上。

以后所取得的。

抗战前期,虽然中旅跟上剧仍坚持大剧场演出,但话剧的艺术主力已经撤离上海,分散到各个战区,群众业余演剧和官办剧宣队、剧教队的演剧宣传暂时成为主流,舞台艺术水准的低落是可想而知的。海派话剧由于职业化、市场化程度较高,故舞台艺术的主要威胁是小市民低俗的娱乐情趣的诱惑,而大后方话剧则被爱美习气所苦,演剧体制、职业道德、专业水准等方面的欠缺,对舞台艺术整体化的负面影响越来越明显。1941年8月,熊佛西在总结抗战以来话剧的成就与不足时说:

四年来抗战剧并未把艺术的水准提高,而主要是把戏剧的教育性普遍的建立起来了。战前不看话剧的人,现在也看话剧了,从前不提倡话剧的人(或机关团体),现在也组织剧团了。

戏剧艺术的发展,始终应该以剧场为中心,这是戏剧史昭示我们的事实。没有剧场,编剧不会好,演出和演技不会进步,观众不会看戏。所以我们可以说“剧场决定一切”。^①

熊佛西在1930年代初提倡农民戏剧时,曾打破欧洲近代厢式舞台的形式,尝试一种重返观众,重返自然,与观众及自然融为一体的新型开放式剧场。1938年还与杨村彬合作,在成都搞过有三万多儿童参加的《儿童世界》游行联演,将歌、舞、剧融为一体,把整个城市当成舞台,全体市民都是观众。熊佛西在1941年提出“今后的剧运应以剧场为中心”,是一个巨大的转变,这个转变反映了在战局渐趋稳定,市民生活恢复正常的情况下,话剧艺术正规化的历史要求。它也是一个信号,预示着话剧舞

^① 熊佛西《战时戏剧》,中央军事委员会政治部编辑《抗战四年》,1941年8月。

台艺术将步入一个大发展时期。

1941~1943 两个雾季是大后方职业化演剧的鼎盛时期,几十出戏先后上演,特别是《屈原》、《北京人》、《风雪夜归人》等一批舞台艺术经典的诞生,无疑标志着“演剧水平在不断进步”^①。但是,仍然有些演出各方面不够协调,“影响了集体工作的成绩”^②。1942 年 2 月,《戏剧岗位》社在渝召开剧运座谈会,史东山、张骏祥、陈鲤庭、王端麟等 30 余人到会,主旨是设法解决演剧中出现的一些新问题。人们在肯定成绩的同时,一致认为最大的问题是舞台上“配合不够,凌乱”。因此,应切实在整体化方面下功夫,“戏要统一情调”,注重排练,特别是彩排,还应注意培养新人,加强各剧团的联系,力争使每一场戏都能达到连贯完整统一的程度。稍后,陈鲤庭发表《演技试论》,对话剧表演的历史进行了全面的回顾总结,其中谈到有的演员对角色的体验是片断、零碎的,无贯穿线索可寻,表演常陷于杂乱无章、临时凑合、内外不睦、前后矛盾的状态。1941 年 10 月,张骏祥为中青执导曹禺新作《北京人》,据当时主演愫方的张瑞芳回忆,“张骏祥特别强调剧中人物的基调和全剧的总体节奏”。

导演张骏祥的要求极为严格,排戏的时候,所有演职员必须到场。排不到戏的演员,不准离开,也不准做其他的事儿,都要集中精力看着整个戏的排练和进展。了解整个戏的总体要求,以便更好地把握自己扮演的角色。^③

张瑞芳认为,“这样排戏,对演员掌握全剧的要求和理解导演的意图,极有好处”。张骏祥的导演风格是严谨、周密、精细,案头

① 章靳(张颖)《我们的愿望》,《新华日报》1942 年 2 月 9 日,“戏剧研究”(1)。

② 史东山《重庆戏剧运动二三事》,《新华日报》1942 年 4 月 29 日。

③ 姜金城《瑞草青青——张瑞芳传》第 107 页,上海人民出版社 2000 年版。

工作充分,舞台形象的整体情调和各个角色的基调,在开排之前已经确定,整个排演过程都在导演的严格控制之下。开始的时候,业余出身的张瑞芳很不适应,完全找不到角色的感觉,导演启发她慷方动作的“基调”是“慢”,要从“慢”字入手去理解、体验角色。

就这样,从“慢”字开始,张瑞芳逐渐找到了慷方的性格,慷方的感情,慷方的心境,慷方的动作。在整个戏里,她不仅把握住了自己角色的节奏,也知道该怎样服从全剧的整体节奏。^①

由此可见,在抗战后期话剧的黄金时代,舞台艺术整体化的追求已经不仅限于整体情调,而且深入到各个艺术部门或每一个角色自身统一的层面。这是一个重要的进展,只有到了这一步,话剧舞台艺术的整体化才算有了一个比较清晰的轮廓:即各部门有机配合形成整体情调,在此前提下,各部门亦应保持自身的连贯和统一。

四、创作的有机性和表演的整体感

舞台艺术整体化是中国话剧成熟的重要标志之一。它不仅全面提高了话剧的舞台艺术水准,而且深入到话剧艺术的各个部门,对剧团组织、职业道德、剧本创作、演剧方式等都提出了新的要求。就剧本而言,作家必须为人物的行动设定一个具体的物质环境,这个环境将以布景、道具、灯光、音响组合的形式出现在舞台上,并对人物行动和戏剧情调产生巨大的制约作用,故剧作应使动作与环境保持协调,这是舞台艺术整体化的必然要求。文明戏舞台上各显神通的口才与噱头,以及争奇斗

^① 姜金城《瑞草青青——张瑞芳传》第107页,上海人民出版社2000年版。

炫的机关布景必将被淘汰,爱美剧中冗长的叙述与论辩式对话,亦将被生活化的场景和心灵格斗所取代。像陈大悲《幽兰女士》、田汉《获虎之夜》、《苏州夜话》等爱美剧时期的作品那样,时常把场面上的其他角色晾在一旁,任其出戏,而让主人公代作家立言的做法,显然是无法适应舞台艺术整体化的要求的。^① 田汉在抗战期间写的《秋声赋》,虽然在诗意的营造上取得了很高的成就,但作者仍然未能彻底忘情“言论”,经常不合时宜地让徐子羽、黄志强等对人生、恋爱、文艺、时事发表些宏论,使本来挺生活化的场面出现一个个肿块,弄得疙疙瘩瘩,不够流畅,结果反而削弱甚至破坏了全剧的整体效果。

毫无疑问,田汉在话剧艺术中国化的问题上,进行过深入思考,也做过多种尝试,有成功,也有失败。总起来讲,我认为田汉解放前的话剧创作,始终没有摆脱戏曲思维的负面影响,正如他的戏曲剧本反而常受话剧舞台观的掣肘一样。以才情和执着而论,田汉在创作上本应有更大的成就,只可惜脱离了话剧舞台艺术整体化、生活化的大趋势,终不免被舞台和观众所冷落。而以曹禺和夏衍为代表的心理现实主义创作,则将注定成为话剧舞台艺术整体化的文学基础,就像易卜生、契诃夫那些构思缜密,情调统一的作品,作为欧洲近代舞台艺术的基础一样。

话剧创作走出传统舞台观的阴影,确立有机整体的舞台观并不是一件容易的事情。老舍在《闲话我的七个话剧》里说,他写第一个剧本《残雾》时,“眼睛完全注视着笔尖,丝毫也没感到还有舞台那么个东西”。“对故事的发展,我也没有顾及到剧本与舞台的结合”。事件可以随意增减,人物可以自由上下,完全

^① 2000年10月,我曾看过南京林业大学学生水杉剧团演出的《获虎之夜》,田汉处理戏剧场面的无机性特点,被他们演绎得淋漓尽致。当一人说话时,场面上的其他角色不是发愣,就得转过身去,背朝观众,人为地把聚焦点让给行动者。这种尴尬场面,在《秋声赋》、《丽人行》等作品中,亦屡见不鲜。

“用不着什么理由与说明”。作者自认为,造成这种情形的主要原因有二:一是“老是以小说的方法去述说,而舞台上需要的是‘打架’”,“我心目中的戏剧多半是旧剧”;二是“写戏是我的责任,把戏搬到舞台上去是导演的责任”。这的确说到了关键处。因为旧戏的舞台时空是无限的,也是无机的,不像话剧舞台,各部分必须是一个鲜活的有机整体,所以《残雾》“在用大场面的时候,我把许多人一下子都搬上舞台,有的滔滔不绝地说着,有的一声不响地愣着”^①。这正是传统舞台艺术无机化的特点。后来,老舍写《张自忠》、《国家至上》、《面子问题》、《大地龙蛇》、《归去来兮》、《谁先到了重庆》等剧的时候,一直在考虑如何摆脱旧戏和小说写法的影响,把剧本写得更适合话剧舞台整体化、有机化的要求,更具戏剧性。他特别提到两个人对他的启发。一是吴祖缙,在反复看过《张自忠》剧本后说,这出抗战戏更适合官办剧团用作宣传,因为它们不怕赔钱。二是应云卫执导《面子问题》时,问老舍排成喜剧还是闹剧,老舍要喜剧,结果并未达到预期的剧场效果。经过与舞台的不断碰撞磨合,到写《谁先到了重庆》的时候,老舍才多少明白了以小说的叙述笔法写戏,不管舞台是不行的,写戏既要顾及舞台的局限,还得惦记着台下观众,戏必须写得集中、概括、协调、有力,让观众满足,让剧团受益才行。该剧已经显出老舍善写群戏的苗头,但又流于过分离奇夸张热闹,反而失去自然之趣。老舍话剧创作成熟的标志,是1950年代初的《龙须沟》,但这是后话了。

从世界范围来看,舞台艺术整体化所需要的条件基本相同:构思缜密的剧本,独立自主的职业剧团,以及分工合作的工作方式和集体主义的职业道德。斯坦尼斯拉夫斯基经常把舞台艺术称作是“集体工作”、“集体创作”或“整体演出”,而“集体

^① 老舍《闲话我的七个话剧》,《抗战文艺》第8卷第1、2期合刊,1942年11月。

创作应该是协调的”。斯氏说,“我们的集体艺术是以众多各不相同的创作协调地结合成一个舞台整体为基础的,即包括诗人、导演、演员、美术家、音乐家、舞蹈家、雕塑家等等的创作。这种由许多舞台创作结合成一个整体就称为‘整体演出’。可见‘整体演出’就其最广义的含意来说乃是所有创作者和舞台工作者的基本任务”。^① 斯氏认为,整体化的演出需要集体主义的职业道德来保证。“所以任何妨碍共同创作工作的行为,以及为了个人的利益和成就而损害共同事业的意向,都应该认为是破坏同志间艺术道德的不道德行径”。“这种伦理法则必须尽快地灌输进我们的艺术工作,以及有关的一切人们的意识之中”。^② (译文不通,引者据文意做了些许调整) 1937年~1943年期间,夏衍先后发表了《对于春季联合公演的一些杂感》、《论剧本荒》、《论上海现阶段的剧运》、《论正规化》、《人·演员·剧团》、《论戏德》等一系列文章,对话剧艺术的职业化、正规化、现代化及其相互间的关系,进行了极为深入的探讨。其中的一个重要内容就是大力提倡职业道德建设,反对爱美剧遗留下来的自由散漫、敷衍塞责、争风吃醋等不良习气。夏衍说,“戏剧是一种综合艺术,一个戏的能否成功,完全依存于合作演技的能否做到,我们要有一个完璧的戏,必先要有一群完璧而能合作的演员”。^③ 他们不但要有优秀的演技,还必须要有高尚的职业道德做保证,基本内容是敬业、合作、诚实、公正,一切“利己主义”、“英雄主义”、“虚伪”和“权术”必须革除。为此,他大声疾呼,演职人员要向外国职业剧人学习,讲求“演员道”和“戏德”,团结协作,努力进取,克服人事纠纷,

① 《斯坦尼斯拉夫斯基创作札记》(雷楠译),《世界艺术与美学》(2)第257页,文化艺术出版社1983年版。

② 同上。

③ 夏衍《人·演员·剧团》(1943),《夏衍杂文随笔集》第226页,三联书店1980年版。

提高演技,创造高水平的舞台艺术。“我将以更大确信警告,不建立起新的‘戏德’,要把我们的戏剧艺术提到更高水准,恐怕是不可能的事了”^①。

演出的整体性与演员的整体感不是一个范畴。整体性是演出效果,要靠表演、舞美等各个艺术部门的所有演职员,共同努力才能达到。第一、二届重庆雾季公演,五个中字号的职业剧团共上演29出戏,大多数都经过精心策划,长期准备,编、导、演、舞美各方面形成了统一的意志,从而保证了演出的均衡严整。上海的职业剧团虽然此起彼伏,数量多多,但真正能够创造出完整的舞台艺术形象的,大概只有上剧、上艺、苦干等少数几家。主要原因是,为市场而赶戏,各方面准备不充分,演员参差不齐,感受统一不起来,所以舞台形象就常常显得杂乱无章,很难有令人满意的效果。

而整体感则是演职员的一种整体意识,对于从事布景、灯光、音响、道具等工作的人来说,只要依照导演的统一构思去做,效果就是比较确切固定的,而表演的变数则要大得多。他不但要对其他角色的刺激做出适当的反应,还得经受观众喜怒哀乐的考验,这些因素每场戏都会有所变化,即使排好了的戏,也很难保证它不走样。因而,演员的整体感要贯穿一出戏全部的排练和演出,自始至终,须臾不可离,这样才能保证每次演出都能获得完整协调的观赏效果。

演员的整体感包含着许多层面的内容,既有对作品构思及导演思想的全面理解,也包括对角色性格与贯穿动作的完整把握,而这一切都需要落实到具体的地位、体势和对话当中。整体感首先是一种艺术秩序感。石挥认为,一出戏,一场戏,一节对话,甚至一句台词当中,都有着主次、强弱的差别,只有经过长期排练才能形成一个层次分明,轻重适度,秩序井然的有

^① 夏衍《论‘戏德’》,《天下文章》创刊号,1944年9月。

机整体。戏要有主调,动作要有中心,台词要有主音,否则戏就松懈,动作就乏力,对话就飘忽,效果也就差得多。演员的整体感是一种实实在在的东西,直接决定着舞台形象的完整统一。其次,整体感还意味着演员互相间的谐调与配合。石挥说,“将戏的中心思想传达给观众是每一个演员的责任,由此可见,一个戏的演出决不是演员一个人可以完成的,他应该和其他各部门的艺术工作者取得合作,尤其是演员和演员之间的关系。此外,演员间的动作更须互相联系,将‘中心’如打篮球一样的互相传递,正和读词的主音一样,能使观众深刻地接受整个作品的主题”^①。“如果其中的任何一部门起了离心倾向或游离状态,结果大家所预期的中心意识就不会很准确的在舞台上传达给观众”^②。这种见解也许在今天看来,已经是专业教学中的老生常谈了。但是,五六十年前,一个完全靠着天资和勤奋,在职业演剧中摸索成长起来的演员,达到这种思想境界确实是难能可贵的。

1943年以后,上海职业演剧畸形繁荣,出现剧目多而演员少,特别是缺乏主要演员的局面,许多剧团不得不实行一正一副的AB角制,以应付突然的变故。结果,原本赶排的戏,配合本来就不够好,实行AB制,经常换演员,风格、场面、动作更难统一。所以,石挥提出“打倒AB制”的口号,并跟李之华、唐纳、蒋旗、毛羽、鲁思等人论战,核心就是职业化演剧的整体性问题。石挥说,十个演员,可能演出十个鲁贵来,但一出戏中却只能有一个鲁贵。这个鲁贵,既不完全是导演的,也不完全是演员的,而是融汇着两种理解的一个混血儿。“在‘一个戏是一个整体’的原则下,为了演出的完整,演员与导演间必须有一个共

① 魏绍昌编《齿轮演剧与AB制及明星制》,《石挥谈艺录》第124页,上海文艺出版社1982年版。

② 魏绍昌编《小足论战:谈AB制之再检讨》,《石挥谈艺录》第127页,上海文艺出版社1982年版。

同的结论”。^① 如果只换一个鲁贵,而其他演员仍旧,无疑会影响到整个戏的协调统一。正因为石挥提倡“齿轮演剧”,追求演出的均衡、协调,反对“离心”的表演,主张“打倒明星制”,并为此而退出中旅,所以才能后来居上,领袖群伦而成为上海的“话剧皇帝”。

1942年,张庚山版《戏剧艺术引论》,这是他在延安鲁艺的讲稿,也可以说是他长期思考话剧舞台艺术整体化问题的一个比较全面的理论总结。该书强调戏剧是行动的艺术,只有集体性和综合性,剧本、演员、舞台装置等各个部分,必须在导演的统一指挥下,通力合作,才能获得和谐完整的演出效果。该书深入浅出,最后一章讲观众对戏剧艺术的制约,为解决整体化问题提供了一条新的思路:在响应普通观众审美期待的基础上,建立中国话剧的舞台艺术体系。这是一个重要的收获。实践证明,话剧只有在较好地化解了外来的舞台艺术样式,和本土观众的审美期待之间的张力,才能进入一个更高的发展阶段。

^① 魏绍昌编《不足论战:谈AB制之再检讨》,《石挥谈艺录》第135页,上海文艺出版社1982年版。

从梁公仰的身份看话剧 国家认同的歧义性

马俊山

曹禺的《蜕变》，作于1939年，写的是后方一家原本腐败混乱的伤兵医院，经过上级派员整治而蜕旧变新的故事，大后方和孤岛的不少职业剧团都曾上演过。特别是1942年12月下旬起中国万岁剧团（中万）的演出，因导演史东山成功地运用了斯坦尼斯拉夫体系而影响巨大。1943年1月，国民党中央图书杂志审查委员会（中审会）以“内容优良，意识正确，为有益抗战之文艺作品”予以奖励，并请中宣部和军委会“通令奖励所属各剧团各学校上演《蜕变》剧本”。同年4月21日，蒋介石在观看了中万的演出后，先是称赞有加，而后又说这是一部“共产党的戏”，令张道藩暂时禁演并要作者进行修改。中审会于1943年9月20日发出《〈蜕变〉审查删改表》，令各剧团排演时执行。后该剧又获得教育部颁发的1943年度（首届）优良剧本奖。洪深认为，《蜕变》是抗战戏剧的10部代表作之一，有一定的道理，因为它确实体现了抗战戏剧的思想亮点与局限，而其遭遇则反映了话剧国家化可能给创作带来的荣耀与屈辱。

《蜕变》是一出歧义纷呈，迭遭误解的戏。据说《蜕变》原本是为中央青年剧社劳军而赶写的，理应以歌颂中国军人的牺牲

精神为主题。但作家在现实中感受最深的却是国民党的腐败。出发点和兴奋点的错位,造成剧作主题的漂移,“新官吏”成为主角,而伤兵却成了背景。作家认为,在全民抗战中,人要蜕变,政治也得革新。围绕“蜕变”这个主题,作品对比着设置了新旧两组人物:一组是正在走向沉沦的秦仲宣、马登科、孔秋萍、况西堂等人,他们或结党营私或醉生梦死,是揭露和批判的对象,演的是喜剧;另一组是梁公仰、丁大夫、丁昌、谢宗奋、陈秉忠等献身抗战的新人,代表着作家的政治希望和人生理想,演的是正剧。争议主要集中在梁公仰的身份及戏剧结构是否均衡两个问题上。

关于梁公仰的身份,作者在解放后曾做过不少解释,坚持认为“写《蜕变》时,我对国民党的那套官僚政治深恶痛绝”,“梁专员就是徐特立同志启发我写的一个正面人物,不是腐败的国民党人”(《我的生活和创作道路——曹禺和田本相的谈话》)。1938年曹禺随国立剧校向大后方转移,途经长沙时曾亲耳听过徐特立关于抗战必胜的讲演,并听别人谈起徐特立艰苦奋斗,亲政爱民的一些动人事迹,而深受感动。作家写梁公仰时,很可能受到徐的启发。

为了澄清梁公仰的原型问题,我曾查阅过郭沫若《洪波曲》、茅盾《我走过的道路》、师秋朗《现代圣人徐特立》的有关内容,以及田汉、于光远等人回忆徐特立在1937年7月至1940年9月期间,担任第18集团军驻长沙办事处主任时的情形。根据他们的描述,梁公仰简朴的穿着和淳厚的言行,的确有和徐特立相似的地方。包括曹禺在内的很多人都曾谈到过,当时徐特立收留了个难童当勤务兵,还和他同睡一床,给他缝衣晾被的故事,从梁公仰和朱强林的关系中多少可以看出些端倪来。另如梁对其亲属谋职一事的处理,也体现了徐特立公正无私的高风亮节,且于史有据。说梁公仰身上有徐特立,有共产党干部的影子,并非毫无道理。

曹禺对现实是不满意的,但当时还未到质疑国民党统治的地步,更不可能公然在舞台上塑造一个共产党干部的形象。尽管梁公仰身上有许多跟一般国民党官僚格格不入的地方,但他毕竟是官方的特派员,而有权把他派到那个乌烟瘴气的后方医院的“政府”(后改“中央”,以便与梁的军装、身份及其行动相统一),当时除了国民党政府之外,还能有谁呢?写梁专员的用意,要说全是为国民党说好话,那是冤枉,若说与国民党政权毫无关系,也不符合实际。梁的那身内外有别,不伦不类的打扮,从一个侧面折射出作家对国民党政权不既不离的复杂思想情态。

出现在舞台上的梁专员,是一个外着呢制军服,脚蹬马靴的形象,这正是抗战初期全民皆兵时期国民党军政官员的穿着打扮。至于军服里边的“粗布衬衫”,也许的确跟徐特立有关,但普通观众既看不了这么仔细,也不会这么想,他们势必把梁跟国民党政权联系起来,并跟现实中的各种官员政客进行比较,一边产生希望,对政府的希望,一边激发仇恨,对贪官污吏的仇恨。我认为,把共产党干部的某些内在品格移植到国民党官员身上,一方面表现了曹禺对国民党政权的不满,另一方面也显示出作家对政治改革的期望。合理的解释应该是,他希望国民党官员向共产党人学习,而不是以共产党取代国民党。

戏剧的舞台形象是由作家、演出者与受众共同完成的。意指与能指的错位、脱离,使得梁公仰在接受过程中时常被误读误解。1940年秋黄佐临为上海职业剧团(上职)导演《蜕变》,干脆把梁公仰处理成一袭八路军打扮,以化解其内在精神与外部形象的张力。这是一种民间化的误解,释义虽然大大溢出了作品的边界,反倒可能比较接近曹禺的深层意向。黄第二次留英回国后,被曹禺邀请到国立剧专任教,黄在剧专时曾经参加过《蜕变》的排演,所以上职的演出很可能沿用了首演的服装设计。因为,在这之前黄佐临根本没见过八路军,更不知其军服

之为何物,石挥(扮梁公仰)的八路军装束又从何而来呢?

另一种误解来自官方。蒋介石对《蜕变》的意见,细节已经无从考察,但从中审会的删改表中,是不难看出些端倪来的。中审会要求:梁公仰身为党政官员,应该穿戴整齐,不得随便,更不能从军服下露出粗布汗衫来;群众称赞他为“新中国的新官吏”,要改为“三民主义的新官吏”;第三幕,丁大夫对胡医官引述梁所说的“存心时时可死,行事步步求生”,要改为“他告诉我们要在国民政府三民主义的革命精神领导之下,应该永远的奉公守法”;经过梁公仰整改后的医生办公处,墙上必须张贴国民党党旗和中华民国国旗,等等。这些要求的核心只有一个,就是从外到内全面强化梁的党国色彩,使之成为国家和政府(实际是国民党)的化身。另外还有,丁昌升为队长后,须明确是“中央部队”;最后一幕传来大都克复的消息,丁大夫对伤愈后即将重返疆场的士兵们讲话时,不准挥舞那个小伤兵的老奶奶送给她的红兜肚,而要改为“不住挥扬那面小小的青天白日布制的党徽,洋台外面行列行进中,国旗招展,兵士们一排排的刺刀尖迎着阳光,闪耀着向前迈进”。经过这一番打磨,梁公仰以及《蜕变》的舞台形象是个什么样子,人们是不难想见的。我想,蒋介石不满意,大概就在于舞台上梁公仰的党国身份还不够明确。

《蜕变》中存在着国家化和市民化两种互相矛盾的思想倾向,因而也就招致了两方面的不满,国民党嫌它民间气息太重,而市民观众又认为它过于国家化、理想化。胡风曾以其一贯的深刻指出,“这位梁专员,虽然带着形象的面貌,但与其说他是一个性格,还不如说他是一个权力的化身”。作家用他来解决,完成主题,“实现了他所企望的蜕旧变新的气象;但可惜的是,这个崇高的人格同时也就临空而上,离开了这块土地”。《蜕变》是作家的一个“梦”,他“天真地把一个‘大团圆’赠给了观众”。(《〈蜕变〉一解》,1943/4)杨晦认为,作家“还没有把握到

真实,只是随着当时抗战初期的乐观空气,接触了表面上足以使人乐观的现象而已”。(《曹禺论》,1944/11)作家想两头兼顾,结果是两头不讨好。

围绕《蜕变》的争论,核心是国家认同问题。国民党要的是政治认同,而曹禺却把一个党国要员塑造成了极具平民色彩的人物,俨然成为丁大夫等民间进步力量的政治代表,从而给国家认同注入了市民的内容。这种思想离异虽然很难被执政的国民党所接受,但却是话剧走出抗战初期国家人格化、肉身化的误区,回归市民社会的第一步。《蜕变》的出现,预示着抗战后期的话剧创作将逐渐摆脱政治国家的思想束缚,步入一个市民化、生活化的新时期。